

En portada:

M. Sand, *Pollicinella*, 1862

P. Bruegel, *La parábola de los ciegos*, detalle, 1568

Paul Klee, *Ascenso*, 1923

F. Goya, *Riña a muerte entre dos hombres gruesos*, detalle,
h. 1825-1828

E. Delacroix, *Troupes Anglaises*, 1815

H. Daumier, De la serie *Les alarmistes et les alarmés*, s.a.

En contraportada:

Anónimo (a partir de una caricatura de J. Gillray),

La cólera de Napoleón, detalle, s.a.

G. B. Tiepolo, *Gruppo di Pulcinella*, h. 1770

X. Nogués, *Setze Jutges*, detalle, ilustración en

La Catalunya pintoresca, 1919

Desprez, *Songes drolatiques de Pantagruel*, 1565

J. Callot, *Máscara con guitarra*, de la serie *Gobbi*,

h. 1622 (en el título: 1616)

Walter Crane, ilustración en *Beauty and Beast*, detalle, 1874

Frances S. Connelly

Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales

La imagen en juego



la cabeza de la Medusa

La balsa de la Medusa, 204

Colección dirigida por
Valeriano Bozal

Índice

Lista de ilustraciones	13
Prefacio	21
Introducción: entrando en el <i>Spielraum</i>	23
1. Improvisación I: Grutescos	63
2. Improvisación II: arabescos	117
3. Subversión: el cuerpo carnavalesco	169
4. Trauma: el fracaso de la representación	231
5. Revelación: juego profundo	295

Título original: *The Grotesque in Western Art and Culture.*
The Image at Play

© Frances S. Connelly, 2012

© Cambridge University Press, New York, USA, 2012

© de la traducción y notas, Amaya Bozal, 2015

© de la presente edición,

Machado Grupo de Distribución, S.L., 2015

C/ Labradores, 5. Parque Empresarial Prado del Espino

28660 Boadilla del Monte (Madrid)

machadolibros@machadolibros.com

www.machadolibros.com

ISBN: 978-84-7774-310-1

Depósito legal: M-35.892-2015

Impreso en España - *Printed in Spain*

Cofás, S.A.

Móstoles (Madrid)

«La tierra es la madre y la tumba de la naturaleza;
su antro sepulcral es su seno creador, del cual
vemos surgir toda clase de engendros que de ella,
de sus maternas entrañas, se nutren, la mayor
parte dotados de virtudes numerosas, todos con
alguna particular, ninguno semejante a otro.»

William Shakespeare,
Romeo y Julieta, Acto II, escena tercera*.

* Existen muy diversas traducciones de las obras de Shakespeare, seguimos la traducción clásica de Luís Astrana Marín, *William Shakespeare. Obras completas* (Aguilar, Madrid, 1951), ya que la traducción que hiciera Pablo Neruda es, más bien, una recreación. N.T.

Lista de ilustraciones

1. Boca del Infierno en el parque de los monstruos, 1552-84, Villa Orsini, Bomarzo, Italia. Créditos fotográficos: Vanni/Art Resource, Nueva York.
2. Rafael Sanzio y Giovanni da Udine, *Interior, Loggetta*, 1519, Palacio Vaticano, Estado del Vaticano. Créditos fotográficos: SCALA/Art Resource, Nueva York.
3. Adan van Vianen, *Cáliz*, 1614, plata. Créditos fotográficos: Rijksmuseum, Ámsterdam.
4. Carlee Fernández, *7500 Boar*, de la serie *Carnage 11 7000*, 1999. Cortesía del artista y Acuna-Hansen Gallery. Colección de Jason Eoff.
5. Giuseppe Arcimboldo, *Vertumnus*, circa 1590. Óleo sobre tabla. Copyright. Skokloster Castle, Balsta, Suecia. Créditos fotográficos: Samuel Uhrdin.
6. René Magritte, copyright ARS, NY, *Placer (Le Plaisir)*, 1926. Créditos fotográficos: Banque d'Images, ADAGP/Art Resource, NY. Copyright. 2009 C. Herscovici, Bruselas/Artist Right Society (ARS), Nueva York.
7. Hans Holbein el Joven, *Jean de Dinteville y Georges de Selve. Los embajadores franceses del rey Enrique II en la corte del rey inglés Enrique VIII*, 1533. Óleo sobre roble, National Gallery, Londres. Copyright. National Gallery, Londres/Art Resource, NY.
8. Pablo Picasso, copyright ARS, NY, *Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.)*, 1907. Adquirido a través del Legado Lille P. Bliss, The Museum of Modern Art, Nueva York. Imagen digital. Copyright. The Museum of Modern Art/con autorización de SCALA/Art Resource.

NY. Copyright 2009. Legado Pablo Picasso/Artistic Right society ARS), Nueva York.

9. Andrew Lord, *Profile Vase (Gauguin)*. *Verzameld Werk/Van Ostaijen y Picasso atrapados*, 2002. Fotografía: Cortesía del artista. Colección de Joke y Martin Visser.

10. Maestro I C. Francés. *Cruzando el Mar Rojo*, bandeja de Limoges (recto y verso), sobre 1560. Esmalte y cobre. Adquisición del Museo: fondos del estado, 1955.0069. Spencer Museum of Art, Universidad de Kansas.

11. Giovanni Antonio da Brescia, según Nicoletto da Modena, *Panel Ornamental con la inscripción «Victoria Augusta»*, sobre 1516. Grabado: Colección Rosenwald. Imagen, cortesía de la National Gallery of Art, Washington DC.

12. Cornelis Bos, *Ilustración de paneles grotescos con dibujos geométricos y cartelas*, 1546, grabado. Copyright. The Trustees of the British Museum.

13. Lucas Killian, Ilustración 4, *Newes Grädesca Büchlein*, 1607, Augsburgo, Grabado. Copyright. The Trustees of the British Museum.

14. Miguel Ángel Buonarroti, *La Capilla Sixtina: el Profeta Jonás y la Separación de la luz y la oscuridad*, Capilla Sixtina, 1508-12. Palacio Vaticano, Estado Vaticano. Créditos fotográficos: Erich Lessing/Art Resource, NY.

15. Luca Signorelli, *Detalle de la Capilla de la Madonna de San Brizio*, sobre 1499. Duomo de Orvieto, Italia. Créditos fotográficos: Alinari/Art Resource, NY.

16. Joachim Anthonisz Wtewael, *El Martirio de San Sebastián*, 1600. Óleo sobre lienzo, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas, MO. Adquisición Nelson Gallery Foundation, F84-71. Créditos fotográficos: Jamison Miller.

17. Jacques Androuet du Cerceau, *Grande grotesque*, del *Livre de Grotesques*, 1566. Aguafuerte. Copyright. The Trustees of the British Museum.

18. Abraham Jamnitzer, *Dafne*, sobre 1550. Plata dorada, coral y piedras semipreciosas. Musée national de la Renaissance, Ecouen, Francia. Créditos fotográficos: Erich Lessing/Art Resource, NY.

19. Bernardo Buontalenti, *Grotta Grande*, 1583-87. Jardines Boboli, Florencia. Créditos fotográficos: Vanni/Art Resource, NY.

20. Según Jean-Baptiste Pillement, *Arabesco chino con mono*, comienzos de la década de 1760. Aguafuerte a color, iluminado por Anne Allen en *Nouvelle Suite de cahiers arabesque chinois à l'usage des dessinateurs et des peintres*. Alisa Mellon Foundation. Imagen, cortesía de la National Gallery of Art, Washington DC.

21. Filippo Morghen, *Colección de las vistas más importantes del Caballero Calavera Salvaje y Mr. Hire en su famoso viaje a la superficie lunar*, sobre 1764-72. Aguafuerte. Spencer Museum of Art, Universidad de Kansas. Adquisición del Museo: The Letha Churchill Walker Memorial Foundation, 1995.0043.8.

22. Giambattista Piranesi, Ilustración 7 de *Carceri d'invenzione*, segunda edición. Aguafuerte y aguatinta. Copyright. The Trustees of the British Museum.

23. Philipp Otto Runge, *Mañana*, 1808. Óleo sobre lienzo, Fotografía: Hamburger Kunsthalle, Hamburgo. Créditos fotográficos: Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlín/Hamburger Kunsthalle. Fotografía: Elke Walford/Art Resource, NY.

24. Victor Hugo, *Pulpo con las iniciales VH*, sobre 1866. Aguada, plumilla, tinta sepia sobre papel. Bibliothèque Nationale de Francia, París.

25. Grandville (Jean Ignace Isidore Gérard), *Apocalypse du ballet*. Litografía. Publicado en *Un Autre Monde* (1843-44).

26. Odilon Redon, *Les Origines*, portada, 1883. Litografía. Copyright. The Trustees of the British Museum.

27. Pablo Picasso. Copyright. ARS, NY, *Botella de Vieux Marc*, 1913. Collage y carboncillo sobre papel. Musée National d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París. Créditos fotográficos: Erich Lessing/Art Resource, NY. Copyright. 2009 Legado de Pablo Picasso/Artists Rights Society (ARS), Nueva York.

28. Paul Klee. Copyright. ARS, NY, *Análisis de varias perspectivas*, 1922. Tinta negra y acuarela sobre papel. Fotografía. Philippe Migea. Musée National d'art moderne. Centre Georges Pompidou, París. Créditos fotográficos: CNAC/MNAM/Dist. Réunion des Musées Nationaux/Art Resource, NY. Copyright. 2003 Artists Rights Society (ARS), Nueva York/VG BildKunst, Bonn.

29. Dieter Roth, *Muñeca en chocolate*, 1969. Sammlung Falkenberg, Hamburgo. Copyright Dieter Roth Estate. Cortesía de Hauser y Wirth.

30. François Desprez, *Les Songes drolatiques de Pantagruel*, París: Richard Breton, 1565.

31. Maestro de Ámsterdam, *Escudo de armas con campesino sobre su cabeza*, sobre 1470/1500. Punta seca. Copyright. The Trustees of the British Museum.

32. Pieter Brueghel el Viejo, *El pez grande se come al chico*, editado en 1557. Grabado. Rosenwald Collection. Imagen, cortesía de la National Gallery of Art, Washington, DC.

33. Jacques Callot, *Varie figure gobbi di Jacopo Callot*, sobre 1616. Aguafuerte y aguatinta. Copyright. The Trustees of the British Museum.

34. Giovanni Domenico Tiepolo, *Portada de la serie de Polichinela*, sobre 1800. Tinta sepia y aguada sobre carboncillo. Colección del Nelson-Atkins Museum of Art. Kansas City, MO. Adquisición: William Rockhill Nelson Trust, 32-193/9. Créditos fotográficos. Mel McLean.

35. William Hogarth, *La recompensa de la crueldad*, de *Las cuatro etapas de la crueldad*, 1751. Grabado. Copyright. The Trustees of the British Museum.

36. William Hogarth, *Personajes y caricaturas*, 1743. Rosenwald Collection. Imagen, cortesía de la National Gallery of Art, Washington, DC.

37. Francisco de Goya y Lucientes, *Sopla*, de los *Caprichos*, núm. 69, 1799. Aguafuerte y aguatinta. Copyright. The Trustees of the British Museum.

38. James Ensor. Copyright ARS, NY. *Intriga*, 1890. Koninklijk Museum von Schone Kunsten, Amberes. Créditos fotográficos: Bridgeman-Giraudon/Art Resource, NY. Copyright. 2009 Artists Rights Society (ARS), Nueva York/SABAM, Bruselas.

39. Otto Dix, Copyright. ARS, NY. *Los jugadores de skat*, 1920. Óleo y collage sobre lienzo. Propiedad de la Asociación de Amigos de la Nationalgalerie. Nationalgalerie, Staatliche Museen, Berlín. Créditos fotográficos: Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlín/Nationalgalerie, Staatlichen Museen/Jörg P. Anders/Art Resource, NY. Copyright. 2003, Artist Rights Society (ARS), Nueva York/VG Bild-Kunst, Bonn.

40. Francisco de Goya y Lucientes, *Saturno devorando a uno de sus hijos*, 1819-33. Museo del Prado, Madrid. Créditos fotográficos: Erich Lessing/Art Resource.

41. Giacomo Borlone de Buschis, *Triunfo de la Muerte y Danza Macabra*, 1485. Fresco en el exterior del oratorio «Dei Disciplini» en Clusone, cerca de Bergamo. Créditos fotográficos: Erich Lessing/Art Resource, NY.

42. Martin Schongauer, *La Tentación de San Antonio*, sobre 1480-90. Grabado. Copyright. The Trustees of the British Museum.

43. Hieronymus Bosch, *El Bosco, Infierno* (detalle), del tríptico *El Jardín de las Delicias*, 1510. Óleo sobre tabla. Museo del Prado, Madrid. Créditos fotográficos: SCALA/Art Resource, NY.

44. Caravaggio (Michelangelo Merisi da), *La incredulidad de Santo Tomás*, 1601-2. Óleo sobre lienzo, Stiftung Preussische Schlösser & Gärten Berlin-Brandenburg, Berlín. Créditos fotográficos: Bildarchiv Preussische Kulturbesitz, Berlín/Stiftung Preussische Schlösser & Gärten Berlin-Brandenburg/Art Resource, NY.

45. Peter Paul Rubens, *La cabeza de Medusa*, sobre 1618. Óleo sobre lienzo, Kunsthistorisches Museum, Viena. Créditos fotográficos: Erich Lessing/Art Resource, NY.

46. Atribuido a Jan Stephen van Calcar y el taller de Tiziano, *Sexta musculorum tabula*, publicado en: Andreas Vesalius, *De Humani Corpori Fabrica*, Basilea, 1543. Grabado sobre madera. Cortesía de la National Library of Medicine, Bethesda, MD.

47. Rembrandt van Rijn, *La lección de anatomía del Dr. Jan Deijman* (detalle), 1656. Óleo sobre lienzo; parcialmente destruido por el fuego en 1723. Amsterdam Historisch Museum.

48. Henry Fuseli, *La Pesadilla*, sobre 1781. Dibujo. Copyright. The Trustees of the British Museum.

49. Théodore Géricault, *La Balsa de la Medusa*, 1819, óleo sobre lienzo. Musée du Louvre, París. Créditos fotográficos: Erich Lessing/Art Resource, NY.

50. Charles Méryon, *Le stryge (El vampiro)*, 1853. Aguafuerte. Donación de Myron A. Hofer, en memoria de su madre, Mrs. Charles Hofer. Imagen, cortesía de la National Gallery of Art, Washington, DC.

51. Gustave Moreau, *La aparición*, 1874. Musée Gustave Moreau, París. Créditos fotográficos: Erich Lessing/Art Resource, NY.

52. Auguste Rodin, *Las Puertas del Infierno*, 1800-1917. Bronce, Kunstgewerbemuseum, Zurich. Créditos fotográficos: Erich Lessing/Art Resource, NY.

53. Otto Dix, Copyright. ARS, NY. *Danza de la Muerte en 1917 –la Colina de los muertos*, 1924, de la serie, *Der Krieg*. Agua-fuerte y aguatinta. Créditos fotográficos: Snark/Art Resource. NY. Copyright. 2003 Artist Right Society (ARS), Nueva York/VG Bild-Kunst, Bonn.

54. Salvador Dalí, *Construcciones blandas con judías cocidas (Pre-monición de la Guerra Civil)*, 1936. Óleo sobre lienzo. The Louise and Walter Arensberg Collection, 1950. The Philadelphia Museum of Art, Filadelfia. Créditos fotográficos: The Philadelphia Museum of Art/Art Resource, NY. Copyright. 2009 Salvador Dalí, Gala-Salvador Dalí Foundation/Artist Rights Society (ARS), Nueva York.

55. Frida Kahlo, Copyright. ARS, NY, *Autorretrato con el pelo cortado*, 1940. Óleo sobre lienzo. Donación de Edgar Kaufmann, Jr. The Museum of Modern Art, Nueva York. Imagen digital. Copyright, The Museum of Modern Art/con autorización de SCALA/Art Resource, NY. Copyright. 2011. Banco de Méjico Diego Rivera y Frida Kahlo Museum Trust, Méjico D. F./Artists Rights Society (ARS), Nueva York.

56. John Ruskin, *Grifo del pórtico occidental del duomo de Verona*, 1869. Education series 82. Grafito y gouache sobre papel. The Visitors of the Ashmolean Museum, Oxford.

57. Caspar David Friedrich, *El paseante ante el mar de nubes*, sobre 1818. Óleo sobre lienzo. En préstamo permanente de la Foundation for the Promotion of the Hamburg Art Collections. Hamburger Kunsthalle, Hamburgo. Créditos fotográficos: Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlín/Hamburger Kunsthalle/Fotografía: Elke Alford/Art Resource, NY.

58. Emil Nolde, *Abendmahl (La última cena)*, 1909. Óleo sobre lienzo. Statens Museum for Kunst, Copenhagen. Copyright. SMK Foto. Copyright. Nolde Stiftung Seebüll.

59. Auguste Rodin, *Monumento a Balzac*, 1897. Bronce. Musée Rodin, París. Créditos fotográficos: Archive Timothy McCarthy/Art Resource, NY.

60. Arnold Böcklin, *El silencio del mar*, 1887. Óleo sobre madera. Kunstmuseum, Berna. Créditos Fotográficos: Erich Lessing/Art Resource, NY.

61. Matthias Grünewald, *Crucifixión* (detalle), del panel central del *Altar de Isenheim*, cerrado, sobre 1510-15. Óleo sobre tabla.

Musée d'Unterlinden, Colmar, Francia. Fotografía: Bridgeman-Giraudon/Art Resource, NY.

62. Philip Guston, obra, Copyright. Legado de Philip Guston, *Diluvio II*, 1975. Óleo sobre lienzo. Donación de Edward R. Broida. The Museum of Modern Art, Nueva York. Imagen Digital. Copyright. The Museum of Modern Art/con autorización de SCALA/Art Resource, NY.

Prefacio

Hace ya años me di cuenta de que, de una forma u otra, siempre había estado escribiendo sobre lo grotesco. En este libro lo abordaré directamente y en el capítulo introductorio explicaré las razones del alcance y estructura de la obra. Pero en este espacio me gustaría añadir algunas observaciones personales. Sin duda, uno de los aspectos más sorprendentes de lo grotesco es que se trata de la imagen más visual que es más claramente imagen. El ornamento puede ser puramente visual, como señaló Ruskin, pero lo grotesco expresa significado a través de lo puramente visual. Lo grotesco es, en verdad, el juego de la imagen en acción, su humor e irreverencia ofrecen un antídoto de bienvenida a cualquier forma de pensamiento convencional. Otra característica de lo grotesco es que no tiene que ver exclusivamente con el objeto de la mirada estética. Al contrario, se compromete con el mundo, siempre va más allá de los límites, haciendo preguntas. Reconoce la individualidad y particularidad de las respuestas del espectador y, a veces, incluso habla por aquellos cuyas experiencias se salen de la norma. Finalmente, y quizá más importante, existe una humildad fundamental en lo grotesco, enraizada en el cuerpo vivo (y muerto), que tiene que ver con el carácter relativo y cambiante de la vida a medida que la vivimos.

En el proceso de redacción de este libro, he disfrutado del tiempo y experiencia de algunos autores distinguidos, Jenny

Anger, Walter Gibson, Claire Farago, Maria Makela, Mark Antliff y Pamela Kort. Estoy profundamente agradecida por su compañerismo y generosidad. También deseo expresar mi agradecimiento a los lectores anónimos del manuscrito, cuyas observaciones y sugerencias fueron de gran ayuda. La investigación ha sido financiada gracias a una beca de investigación de la Universidad de Missouri. Deseo agradecer al director del College of Arts and Science y a mi departamento el regalo que supone haber podido disfrutar de tiempo para escribir.

Este estudio no podía haber tenido mejor hogar que Cambridge University Press y he tenido el privilegio de haber podido trabajar una vez más con mi querida Beatrice Rehl, que no se desanimó ante un manuscrito que se salía de los límites disciplinares y de las especialidades periódicas. Muchas gracias a Amanda Smith, Janis Bolster y Mary Becker, por haberme guiado confiadamente a lo largo de todo el proceso de transformación del manuscrito en libro.

Me gustaría dedicar este libro a mi familia, Mary y Emma, también a mis padres, Jean y Earle Connelly. Me gustaría tener unas palabras de agradecimiento para todos aquellos profesores que tanto han influido en mi camino. Cuando todavía no me había graduado en Wake Forest, las clases de Ed Wilson, Pat Johansson, David Evans y Jim Barefield suscitaron muchas de las ideas de esta obra. A Helen Poe, Ethel Reynolds, Martha Safrit y Hellen Poole, verdaderos ejemplos de todos aquellos profesores cuya dedicación supone una auténtica diferencia en las pequeñas escuelas rurales, gracias.

Introducción

Entrando en la *Spielraum*

Tras haber permanecido ante la entrada (de una gruta) algún tiempo, dos emociones contrarias me asaltaron, miedo y deseo—miedo por la gruta oscura, tan amenazadora; deseo por ver si había alguna cosa maravillosa en su interior.

Leonardo da Vinci

Es posible que podamos entender mejor lo grotesco si consideramos las fértiles asociaciones de su homónimo: la gruta (fig. 1). La gruta se asocia a la fertilidad y al vientre, así como a la muerte y la tumba. Es terrena y material, una cueva, una boca abierta que nos invita a descender a otros mundos. Es un espacio donde se conciben los monstruos y maravillas de nuestra imaginación. Si lo grotesco nos lleva más allá de los límites del mundo que conocemos, también nos recuerda nuestros propios límites y nuestra propia mortalidad. Frente a la gruta, Leonardo se ve atrapado entre la fascinación y el miedo. Lo grotesco también provoca respuestas tan contradictorias como sus significados, fusionando humor y horror, ingenio y transgresión, repulsión y deseo. Como un minotauro, una sirena o un cyborg, lo grotesco no es ni una cosa ni otra, y esta criatura límite vaga por las fronteras de todo lo que es familiar y convencional.



1. Boca del Infierno en el parque de los monstruos, 1552-84, Villa Orsini, Bomarzo, Italia. Créditos fotográficos: Vanni/Art Resource, Nueva York.

Este estudio pretende establecer una visión fresca y amplia de lo grotesco en el arte occidental, articular un modelo teórico para entender qué es lo que hace que una imagen sea grotesca y abordar una visión histórica de lo grotesco desde 1500 hasta el día de hoy. Estos dos ámbitos son interdependientes. Una teoría viable de lo grotesco funcionará como una especie de lente, poniendo bajo un enfoque más nítido la variedad y riqueza de la expresión grotesca en la era moderna. Quinientos años de arte europeo es un lapso cronológico sobrecogedor y soy consciente de los peligros que supone cruzar tantos límites periódicos, sin embargo, será precisamente esta visión tan amplia la que revele lo grotesco como una tradición continua y compleja. Más aún, mostrará que esta tradición comprende varias etapas distintivas, todo lo cual surge en expresiones definidas en las bellas artes alrededor de 1500. Estas etapas comprenden lo grotesco ingenioso, urbano y ornamental, lo

escandaloso y subversivo carnavalesco, así como lo grotesco traumático. También hay 'grotescos nobles', por emplear el término de John Ruskin, imágenes que encarnan significados demasiado profundos como para expresarlos en palabras.

Por otro lado, afirmar esta historia de lo grotesco exige una teoría más integradora. ¿Qué lazos unen a todas estas imágenes tan diversas? En nuestra época, el uso del término se ha limitado a describir cosas que son horribles o desagradables. Muchos espectadores contemporáneos se sorprenderán al saber que el elemento del juego es la característica más evidente de lo grotesco o que, en su uso original del siglo XVI, el término «grotesco» describía obras fantásticas de artificio y virtuosismo extremos. En parte, estas identidades en conflicto surgen del hecho de que lo grotesco es algo claramente elusivo: no puede definirse a través de las categorías tradicionales de estilo o tema. De hecho, las respuestas que suscita lo grotesco (como las expresadas por Leonardo) son contradictorias. Las siguientes páginas plantearán una teoría viable de lo grotesco basada en una serie de ideas clave: primero, lo grotesco se entiende mejor por lo que hace, no por lo que es. Es una acción, no una cosa —más un verbo que un nombre—. Los lectores familiarizados con las teorías del cuerpo carnavalesco «en el acto de llegar a ser» o de lo abyecto como anulación de límites reconocerán las semejanzas y, de hecho, este estudio los analizará como subgéneros de lo grotesco. Segundo, lo que mejor hace lo grotesco es la acción o, más bien, jugar con las cosas. Como imágenes visuales, las imágenes grotescas fluyen: pueden ser aberrantes, combinatorias y metamórficas. Este fluido visual es necesario, pero no suficiente en sí mismo para definir lo grotesco porque, en su fuero interno, lo grotesco es algo generado culturalmente. Lo grotesco aparece al romper con los límites culturales, comprometiendo y contradiciendo lo que es «conocido», «propio» o «normal». Como se verá, lo grotesco está estrechamente unido al cuerpo y, en consecuencia, a la idea de lo femenino tal y como se ha cons-

truido en la cultura occidental. Esto no quiere decir que todo lo grotesco esté representado como femenino, pero sí que los atributos fundamentales de lo grotesco (corporal, fértil, terrenal, cambiante) se alinean con los atribuidos a lo femenino. Si los límites de lo normativo y convencional se relacionan con los atributos culturales de lo masculino, no será difícil ver que las criaturas grotescas amenazan esos límites y que cualquier aberración a la norma porta característicamente los atributos de lo femenino. Como lo grotesco es un fenómeno cultural, fusiona cuestiones éticas y estéticas. Y lo que es más importante, lo grotesco se entiende mejor como algo que crea significado al dar un salto, llevándonos hacia un terreno desconocido, conflictivo. Al conceptualizar lo grotesco de esta manera, unimos la antropología cultural con la historia del arte y la estética, pero es importante reconocer que fue John Ruskin el primero que identificó la expresión grotesca en términos de vacío o de salto, e insistió en su dimensión ética. Sus ideas sorprendentemente originales subyacen en gran parte de este libro. Así, este estudio se construye sobre la premisa de que el funcionamiento más profundo de la imagen grotesca se revela a través de sus cambios, en los momentos intersticiales en que lo familiar se convierte en extraño o cambia inesperadamente hacia otra cosa.

Es relativamente simple explicar los orígenes y significado de la palabra «grotesco». En el último cuarto de la década de 1400, se excavaron en Roma las ruinas del Palacio de Nerón, la Domus Aurea, revelando decoraciones murales con combinaciones caprichosas de plantas, figuras, criaturas míticas y elementos arquitectónicos. Como las habitaciones estaban por debajo del nivel del suelo, como en una gruta, las invenciones fantásticas y bizarras allí encontradas empezaron a ser conocidas como *grottesche*¹. Esta ornamentación romana, que combi-

¹ La fuente fundamental sobre el descubrimiento de la Domus Aurea y su influencia cultural desde el Renacimiento en adelante sigue siendo:

naba elementos arquitectónicos de fantasía con figuras combinatorias, rápidamente influyó en las artes gráficas y decorativas del Renacimiento. Hacia 1519, Rafael decoraba la galería vaticana junto a Giovanni da Udine en el estilo grotesco tan de moda (fig. 2), la ornamentación grotesca ya se había abierto camino en el grabado alemán. Grutas reales, decoradas con conchas, estalactitas y roca volcánica, habitadas con frecuencia por esculturas de criaturas fantásticas, se convirtieron en elementos fundamentales de los jardines renacentistas (ilustraciones 1 y 19)². Sin embargo, el impacto más importante de estos grotescos fue que cobraron rápidamente la fuerza de un principio estético y fueron considerados como emblemas de audacia artística y libertad creativa. Una figura en absoluto menor como Giorgio Vasari describió las invenciones inspiradas de Miguel Ángel como grotescas. El siglo XVI marcó el momento

Nicole Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance* (Londres: Studies of the Warburg Institute, 1969). Dacos ha publicado recientemente un volumen bellamente ilustrado sobre los dibujos de Rafael titulado *The Loggia of Raphael: A Vatican Art Treasure*, traducción de Josephine Bacon (Nueva York: Abbeville Press, 2008). Un estudio importante que recoge los significados de la palabra «grotesco» a lo largo de los siglos es el de Frances Barach, *The Grotesque: A Study in Meanings* (La Haya: Mouton, 1971), pág. 24. Benvenuto Cellini escribió sobre las conexiones entre las cavernas subterráneas y el término «grotesco» en su *Vita* (1558-68), traducción Julia Bondanella y Peter Bondanella (Oxford: Oxford University Press, 2002), vol. 1, cap. 31). El término fue recogido por primera vez en un contrato con Pinturicchio de 1502, para pintar los diseños «che sioggi chiamano grottesche», para la Biblioteca del duomo de Siena (Barasch, págs. 20-21).

² La literatura reciente sobre estas grutas incluye la obra de Phillipe Morel *Les grottes maniéristes en Italie au XVI^e siècle: Théâtre et alchimie de la nature* (París: Macula, 1998); Claudia Lazzaro, *The Italian Renaissance Garden: From the Conventions of Painting, Design, and Ornament to the Grand Gardens of 16th-Century Central Italy* (New Haven, CT: Yale University Press, 1990); y M. Szafrnaska, «The Philosophy of Nature and the Grotto in the Renaissance Gardens», *Journal of Garden History* 9 (1989), págs. 76-85.



2. Rafael Sanzio y Giovanni da Udine, *Interior, Loggetta*, 1519, Palacio Vaticano, Estado del Vaticano. Créditos fotográficos: SCALA/Art Resource, Nueva York.

crítico en que lo grotesco entró en la corriente general de la práctica artística y el debate estético. En esta época, lo grotesco se reinventó en un espectro novedoso y moderno de contextos culturales y artísticos que continúa hasta nuestros días.

No obstante, existe cierto peligro a la hora de confiar en esta «historia de la creación» definitiva, porque alimenta la ilusión de que lo grotesco puede fijarse en un tiempo y significado específicos. Aunque el término «*pittura grottesca*» fue acuñado para designar a este tipo particular de ornamento fantástico, este breve momento de especificidad dio paso rápidamente a cierto énfasis en los significados connotativos del término, señalando más allá de un tipo ornamental específico, hacia un espectro mucho más amplio de imágenes que, de alguna manera, eran ‘de la gruta’ o ‘como la gruta’ en su potencialidad, su aspecto amenazador, su fertilidad. En lo que respecta al presente estudio, utilizaré el término italiano original «*grottesche*» en referencia a estas invenciones ornamentales específicas y emplearé el término más general «grotesco» para describir un principio visual más amplio y las demás imágenes de otro tipo que encajan en esta expresión visual. Como veremos, incluso en su período formativo, estos *grottesche* o *grutescos** se entremezclaron con el divertimento y la *diablerie*. Por tanto, atender históricamente al propio término solo nos proporcionaría una visión parcial de esta tradición visual tan rica. Más aún, el «significado» de grotesco cambió dramáticamente con el tiempo. Poco más de un siglo después del descubrimiento de la Domus Aurea, las connotaciones del término ya habían empezado a alejarse del ornamento para dirigirse hacia lo caricaturesco y carnalesco. Hoy en día, cerrado

* En castellano, utilizamos el término «grutescos» para referirnos a las decoraciones específicas del Renacimiento, derivadas de las de la Domus Aurea, que la autora denomina con el término italiano original «grottesche». Dado que el término «grotesco» se ha utilizado y utiliza profusamente tanto en el ámbito de la arquitectura como en el de la historia del arte, y recoge la raíz etimológica de la «gruta» original, utilizaremos el término «grutescos» cuando se trate de estas decoraciones, «grottesche» cuando se refiera a las decoraciones romanas primigenias y «lo grotesco» cuando se refiera al género más amplio que engloba todo tipo de imágenes e incluso actos o festejos. N.T.

el círculo, los espectadores podrían tener bastante dificultad a la hora de discernir lo grotesco en las invenciones ornamentales originales del Renacimiento. En suma, la confianza en la terminología solo proporciona unos burdos contornos de la historia visual, tan sólida y abigarrada, de lo grotesco.

Más importante aún, al recordar de dónde obtuvo su nombre lo grotesco, estamos muy cerca de explicar su propia naturaleza. Hay una cuestión especialmente espinosa que se centra en la gran variedad de imágenes que pueden entenderse como grotescas. Para poder captar las diferencias que esto plantea, no hay más que mirar las imágenes de esta introducción. Lo grotesco no puede identificarse como un estilo particular o un juego de atributos formales (aunque hay estilos que abarcan lo grotesco como el manierismo, el expresionismo, Dadá y el surrealismo). Un espectador que contemple el cáliz de plata de Adam van Vianen (ilustración 3) y #7500 Boar (ilustración 4) de Carlee Fernández, ambas indiscutiblemente grotescas, no podrá encontrar un terreno común entre ambas. Como complicación final, lo grotesco es culturalmente relativo y la idea de qué es lo grotesco puede variar de una cultura o época a otra. Llegados a este punto, podría parecer que lo grotesco es una designación completamente arbitraria, una propiedad inconsistente y vaga que solo existe en el ojo del espectador. Supongamos, sin embargo, que estamos planteando mal la cuestión, como si estuviéramos intentando cazar una criatura nocturna a plena luz del día, que las ricas complejidades de lo grotesco nos eluden si imponemos categorías y conceptos que no encajan en él. Esto lo sugiere de inmediato el hecho de que en el ámbito moderno de la estética y la historia del arte, lo grotesco suele describirse en términos negativos, es decir, por lo que no es. Desfigurado, desordenado, deforme, deformado, informe³.

³ Los añadidos relativamente recientes al léxico descriptivo —abyecto, extraño, informe y carnalesco— proceden de ámbitos externos a las bellas artes.



3. Adan van Vianen, *Cáliz*, 1614, plata. Créditos fotográficos: Rijksmuseum, Ámsterdam.

Si nos adentramos en el ámbito de lo grotesco descubriremos que sus operaciones son complejas y, a su manera, consistentes. Para aprehender lo grotesco es esencial entenderlo



4. Carlee Fernández, *7500 Boar*, de la serie *Carnage 11 7000*, 1999. Cortesía del artista y Acuna-Hansen Gallery. Colección de Jason Eoff.

como algo «que juega»⁴. Siempre representa un estado de cambio, rompiendo lo que sabemos y mezclándolo con lo desconocido. Como tal, uno de los atributos visuales consis-

⁴ Es interesante señalar que lo informe se ha descrito como un «trabajo» o «tarea» (tal y como veremos en el capítulo 4), pero «juego» sería un término más adecuado. «Tarea» suena mucho más útil, puesto que el trabajo es algo

tentes de lo grotesco es el de fluido. Ya sea aberrante, metamórfico o combinatorio, lo grotesco está en un estado del ser en transición, a medias. Al borrar las categorías, lo grotesco nos empuja a un estado liminal de múltiples posibilidades. El *Cáliz* de Adam van Vianen (ilustración 3), de 1614, es un ejemplo de las combinaciones impredecibles y fantasiosas de lo grotesco. Al explotar plenamente la liquidez y relativa inestabilidad de la plata, van Vianen presenta una composición que parece fluir de la conciencia: un dragón marino surge de las olas, su cola adopta la forma de una mujer que se lava el cabello, pero su cabello cae como el agua, formando el asa de la copa a medida que cae, reuniéndose principalmente en algo parecido al hocico de una criatura con la boca abierta antes de retroceder, serpenteando, hacia abajo, reuniéndose de nuevo en forma de concha, sostenida por un simio en cucullas⁵. El simio es algo más que soporte físico: simios y monos, tan similares a los humanos, han estado asociados durante años con la imitación y la ilusión. Van Vianen explora esta idea del arte como simio o ilusión de la naturaleza. El fluido aparentemente constante de formas del cáliz celebra la fecundidad del mundo natural y de la imaginación del artista. Resulta muy indicado que el simio sirva como emblema de la invención, ya que van Vianen recibió el encargo de esta obra en honor a un artista dotado, fallecido recientemente: su hermano, Paulus van Vianen.

Nada puede estar más alejado de este elegante objeto que la cabeza de jabalí-mochila (1999, ilustración 4) de Carlee

mucho más útil que jugar, pero ese es exactamente el tema. Una tarea siempre indica su final y su resultado, mientras que lo grotesco solo existe (tal y como explicaremos) en estado de irresolución, en estado de juego.

⁵ Es posible que el dragón marino, la joven y la cascada se unan mediante el relato mitológico de Perseo, entre cuyos logros se incluye el rescate de Andrómeda, que iba a ser sacrificada ante tal monstruo. Véase James Trilling, *Ornament: A Modern Perspective* (Seattle: University of Washington Press, 2003).

Fernández, también en estado de transformación. La criatura de Fernández no se metamorfosea suavemente de una realidad a otra, sino que parece solidificarse a medio camino, desafiando la categorización. Si la corriente de plata producía sorpresa y deleite, esta invención combinatoria, taxidérmica, crea una sensación de incomodidad y disgusto generada principalmente por el intercambio paralizante de un ámbito en otro. Fernández combina cosas diferentes (en este caso una mochila y un jabalí disecado), sus identidades originales todavía permanecen intactas aunque ambas estén desfiguradas. Fernández utiliza especímenes de taxidermista que están dañados, por tanto, no se pueden usar, y los convierte en meditaciones sobre el uso que hacemos de los animales. El problema que tenemos es que el animal no está suficientemente transformado. Nos gustan nuestros animales, bien como estatuas hiper-ilusionistas, bien como productos completamente irreconocibles: carne, gelatina, mochilas de cuero. Fernández no nos permite salir del atolladero. Es imposible tener una sola respuesta ante este monstruo: es absurdamente divertido, físicamente repulsivo, mortalmente verdadero.

Aberración, combinación y metamorfosis representan los atributos visuales de lo grotesco, pero no son suficientes en sí mismos como para hacer que una imagen sea grotesca. Por ejemplo, las interferencias pueden estropear nuestra señal del televisor y con ello los rasgos familiares de un presentador del telediario, pero este momento de ambigüedad no es en sí mismo grotesco. Sin embargo, se volvería grotesco si esta imagen intermitente y parcial del rostro familiar comenzara de pronto a gruñir y ladrar, mezclándose con otra realidad extraña. Tampoco la decoración elaborada de una mesa, que combina todo tipo de vegetales, frutas y flores, se percibe como grotesca. Cuando estos elementos componen una imagen que resulta tan convincente como retrato y como naturaleza muerta (ilustración 5), como en las brillantes invenciones de Giuseppe Arcimboldo, se convierten en gro-



5. Giuseppe Arcimboldo, *Vertumnus*, sobre 1590. Óleo sobre tabla. Copyright. Skokloster Castle, Balsta, Suecia. Créditos fotográficos: Samuel Uhrdin.

tescos. Sin duda, lo grotesco no es simplemente una propiedad formal, pero emerge cuando este fluido visual compromete realidades o categorías establecidas, mezclando sus partes constituyentes y permitiendo que se peguen cosas extrañas. De esta forma, el animal portado/equipaje vivo de Fer-

Fernández, también en estado de transformación. La criatura de Fernández no se metamorfosea suavemente de una realidad a otra, sino que parece solidificarse a medio camino, desafiando la categorización. Si la corriente de plata producía sorpresa y deleite, esta invención combinatoria, taxidérmica, crea una sensación de incomodidad y disgusto generada principalmente por el intercambio paralizante de un ámbito en otro. Fernández combina cosas diferentes (en este caso una mochila y un jabalí disecado), sus identidades originales todavía permanecen intactas aunque ambas estén desfiguradas. Fernández utiliza especímenes de taxidermista que están dañados, por tanto, no se pueden usar, y los convierte en meditaciones sobre el uso que hacemos de los animales. El problema que tenemos es que el animal no está suficientemente transformado. Nos gustan nuestros animales, bien como estatuas hiper-ilusionistas, bien como productos completamente irreconocibles: carne, gelatina, mochilas de cuero. Fernández no nos permite salir del atolladero. Es imposible tener una sola respuesta ante este monstruo: es absurdamente divertido, físicamente repulsivo, mortalmente verdadero.

Aberración, combinación y metamorfosis representan los atributos visuales de lo grotesco, pero no son suficientes en sí mismos como para hacer que una imagen sea grotesca. Por ejemplo, las interferencias pueden estropear nuestra señal del televisor y con ello los rasgos familiares de un presentador del telediario, pero este momento de ambigüedad no es en sí mismo grotesco. Sin embargo, se volvería grotesco si esta imagen intermitente y parcial del rostro familiar comenzara de pronto a gruñir y ladrar, mezclándose con otra realidad extraña. Tampoco la decoración elaborada de una mesa, que combina todo tipo de vegetales, frutas y flores, se percibe como grotesca. Cuando estos elementos componen una imagen que resulta tan convincente como retrato y como naturaleza muerta (ilustración 5), como en las brillantes invenciones de Giuseppe Arcimboldo, se convierten en gro-



5. Giuseppe Arcimboldo, *Vertumnus*, sobre 1590. Óleo sobre tabla. Copyright. Skokloster Castle, Balsta, Suecia. Créditos fotográficos: Samuel Uhrdin.

tescos. Sin duda, lo grotesco no es simplemente una propiedad formal, pero emerge cuando este fluido visual compromete realidades o categorías establecidas, mezclando sus partes constituyentes y permitiendo que se peguen cosas extrañas. De esta forma, el animal portado/equipaje vivo de Fer-

nández combina las categorías habituales de animal y producto⁶. El cáliz de Van Vianen, aunque más juguetón, también mantiene una tensión constante entre una copa funcional y un animal de forma cambiante⁷.

Esta mutabilidad de lo visto y conocido es esencial en el funcionamiento de lo grotesco. La respuesta a algo como grotesco se desencadena cuando rompe los límites de lo que «sabemos». Una manera de entender lo grotesco es concebirlo como una criatura límite⁸, que existe solo en la tensión entre realidades definidas. Aunque la mayoría de las descripciones de lo grotesco lo sitúan en oposición directa a la norma (desfigurado, deformado, etc.), más bien es un catalizador que abre los límites de dos entidades dispares y desencadena una reacción. Por coger un ejemplo de química básica, si acercamos una cerilla a un azucarillo, no arderá. Sin embargo, si manchamos con un poco de ceniza el borde del azucarillo, se creará una reacción catalítica que desestabilizará las moléculas de azúcar hasta tal punto que el fuego prenderá y arderá hasta que ambos se hayan consumido. Las dos partes de la obra de Fernández no son grotescas en sí mismas: el jabalí es feo quizá, y la mochila simplemente banal. Lo grotesco es esa mancha que mezcla identidades y límites habituales, creando una verdadera hoguera creativa. Lo grotesco, en la elegante designación de Roland Paulsen, es «la estética de elidir la diferencia»⁹.

⁶ Fue el gremio de herreros de Ámsterdam el que encargó a Adam van Vianen este cáliz en honor a su hermano, Paulus. Este cáliz es la encarnación del estilo auricular, el ornamento en forma de oreja, cartilaginoso, del que Paulus era consumado maestro.

⁷ Véase el ensayo de Noël Carroll «The Grotesque Today: Preliminary Notes toward a Taxonomy», en Frances S. Connolly, *Modern Art and the Grotesque* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), págs. 291-311.

⁸ La frase pertenece al estudio de Donna Haraway *Cyborgs, Simians, and Women: The Reinvention of Nature* (Nueva York: Routledge, 1991), pág. 2.

⁹ Ronald Paulsen, *Representations of Revolution (1789-1820)* (New Haven, CT: Yale University Press, 1983), pág. 7.

Lo grotesco prende con igual fuerza en la asombrosa imagen de René Magritte (ilustración 6). Es un cuadro de una joven en un entorno pastoril, rodeada de pájaros exóticos. Nos seduce contemplar su belleza y nos sosiega con su sentimentalismo fácil. Pero, sin avisar, nos hiere la mirada con ese acto extraño y sangriento, que ocupa literalmente el centro del cuadro. La colisión entre la inocencia mojigata de clase media de la joven y el acto cruel e impulsivo de comerse el corazón de un pájaro, que derrama la oscura sangre roja por el cuello de encaje, plantea respuestas poderosamente contradictorias. Hay una sorprendente belleza que de pronto parpadea y desvía nuestras expectativas sin avisar. El título que le ha dado Magritte, *Placer*, parece casi escandaloso, quizá se está burlando del disfrute estético que anticipábamos, mientras apunta hacia un deseo más visceral suprimido por este. De nuevo, la respuesta a lo grotesco se desencadena por la fusión de realidades irreconciliables. La imagen del pájaro devorado y la de la niña encantada se atraen y repelen simultáneamente, nos tienen en vilo. Lo grotesco plantea respuestas contradictorias y conflictivas, al tiempo que une lo inesperado y disparatado.

La ambigüedad deliberada y sostenida de estas imágenes diversas sugiere que describir lo grotesco como transgresor no es exactamente correcto. Trasgredir quiere decir romper libremente un límite o explosionar las constantes de la convención social. Como hemos visto hasta ahora, lo grotesco más que trasgredir, rompe límites, los lleva hasta tal punto que tenemos que admitir la contradicción y ambigüedad de una realidad contrastada. En su estudiada ambivalencia, propone una respuesta aunque la frustra con otra. Esto es fundamental a la hora de discernir qué es lo que hace a una imagen grotesca. La representación de algo horriblemente desfigurado puede caracterizarse rápidamente como grotesco; pero en otras imágenes, como el cáliz de Van Vianen, no es tan simple identificar qué es lo que sobrepasa los límites que separan el mero embellecimiento ornamental de lo



6. René Magritte, copyright ARS, NY, *Placer (Le Plaisir)*, 1926. Créditos fotográficos: Banque d'Images, ADAGP/Art Resource, NY. Copyright. 2009 C. Herscovici, Bruselas/Artist Right Society ARS), Nueva York.

grotesco. Hay numerosos objetos e imágenes profusamente ornamentados que simplemente son llamativos, pero no desencadenan el tipo de respuesta mixta asociada con lo grotesco. El ornamento de Van Vianen se desliza hacia lo grotesco porque es excesivo, hasta el punto de que subvierte su propia identidad y objetivo. La ornamentación de la copa de Van Vianen va mucho más allá de su papel de embellecimiento, pues llegar a destruir la función de la propia copa como tal. Este vaso antiguo parece haberse hecho tan líquido como se supone que debe ser la libación y amenaza constantemente con convertirse en otra cosa. De hecho, Van Vianen nos deja su triunfo final ante todos aquellos que insisten en usarla simplemente como una copa funcional: ¡el placer de un bebedor insospechado, que saborea el último sorbo

delicioso, se evapora al descubrir dos salamandras en el fondo de la copa!

La misma regla de exceso es cierta para otro tipo de grotesco. La caricatura normal exagera para hacer observaciones humorísticas y satíricas, pero puede caer en lo grotesco cuando sus distorsiones se hacen tan extremas que estrangulan la risa. Por ejemplo, los *Caprichos* de Francisco de Goya a menudo pasan de la caricatura a la fantasía de pesadilla (figura 37). La caricatura también se vuelve grotesca cuando su sátira se mezcla con realidades contradictorias. Otto Dix fue un maestro en expresar las horribles realidades de la Primera Guerra Mundial a través de la caricatura. Imágenes como *Los jugadores de cartas* (ilustración 39) insisten en nuestra propia risa tan vehementemente como insisten en mostrarnos a esos veteranos mutilados.

El retrato de los embajadores franceses de Hans Holbein el Joven, pintado en 1533, es ejemplo de la fusión de contradicciones que hacen que lo grotesco crepite en llamaradas (ilustración 7, véase capítulo 1 para un análisis más detallado). El artista representa a dos hombres de gran éxito en una perspectiva matemáticamente convincente, pero cuestiona toda la imagen mediante la inclusión de una forma aparentemente amorfa en la sección más baja. Es una forma anamórfica, realizada al proyectar una plantilla perspectiva sobre una superficie curva, un primer plano extremo, de tal forma que la imagen (una calavera en este caso) está deformada por la perspectiva matemática. Holbein inyecta esta perspectiva clandestina en el ángulo derecho del retrato principal, de tal modo que solo aparece enfocada cuando el espectador la ve de lado. La anamorfosis fija un punto de vista tan extremo que es ilegible cuando la contemplamos desde un punto de vista convencional (perpendicular) a la imagen pintada en perspectiva primaria. Y a la inversa, cuando vemos la calavera anamórfica, es evidente que la sustancia de los embajadores es una ilusión. La anamorfosis mina la ilusión de verdad, presentada tan con-



7. Hans Holbein el Joven, *Jean de Dinteville y Georges de Selve. Los embajadores franceses del rey Enrique II en la corte del rey inglés Enrique VIII*, 1533. Óleo sobre roble, National Gallery, Londres. Copyright. National Gallery, Londres/Art Resource, NY.

vincentemente en la perspectiva renacentista. Al tratarse de una calavera, emblema tradicional de la vanidad terrenal, mina todavía más esta encarnación de esplendor y éxito, haciendo que la premisa de la imagen se vuelva contra sí misma.

Cuando lo grotesco es efectivo fija nuestra atención en un límite existente, haciendo que los contornos de lo familiar y «normal» sean visibles, aunque se entremezclen con lo extraño e inesperado. Como tal, lo grotesco pone las ideas recibidas,

las expectativas normales, cabeza abajo, y vuelve las convenciones sociales y artísticas contra sí mismas. Este carácter autodevorador aparece captado brillantemente en las palabras de Bernard de Clairvaux, que describió la excesiva atracción de los monstruos labrados en los lugares de culto medievales como, «esa deformidad forme, esa formidad deforme»¹⁰. En la auténtica forma grotesca, tanto el adjetivo como el nombre se entrecortan. El lector se encuentra ante un enigma imposible, preguntándose cómo algo tan forme puede no tener forma. Otro teólogo medieval, Isidoro de Sevilla, resumió los peligros de la imagería ilusionista al observar la relación filial entre *simius* (mono) y *similitudo* (semejanza), señalando que el carácter de la *pictura* (pintura) solo difería en una letra del de *factura* (ficción, falsedad)¹¹. Ilusión y delirio comparten la raíz lingüística *ludere* (jugar)*. Por añadir un ejemplo contemporáneo, lo abyecto se desliza sobre el objeto cuya identidad amenaza. Paradójicamente, percibimos algo como grotesco cuando traspasa los límites de la realidad en que estamos inmersos.

John Ruskin, que escribió en el siglo XIX, captó la realidad esencial de lo grotesco con una claridad asombrosa: 'lo grotesco noble es la expresión, por un momento, de una serie de símbolos dispuestos juntos en una conexión'¹². Ruskin señalaba dos elementos esenciales. El primero, que lo grotesco

¹⁰ Bernardo de Clairvaux, *A Documentary History of Art*, traducción de Elizabeth G. Holt (Garden City, NY: Doubleday, 1957), 1, págs. 19-22.

¹¹ Michael Camille, *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art* (Londres: Reaction Books, 1992), págs. 12-13.

* 'Illusion' y 'delusion' en el original inglés comparten, efectivamente, raíz con 'ludere'. En castellano, 'ilusión' también comparte la raíz, no así 'delirio' o 'engaño', traducción de 'delusion', cuya raíz es 'delirare' de 'lirare', 'abrir surcos', es decir, abrir surcos en cualquier dirección, apartarse de lo normal. N.T.

¹² John Ruskin, *The Works of John Ruskin* (edición de Biblioteca), ed. E.T. Cook y Alexander Wedderburn, 39 vols., incluyendo apéndices (Londres: George Allen, 1903-12), 5, págs. 132-4.

confunde el lenguaje y la secuencia lógica en la medida en que fusiona realidades dispares. El segundo elemento es que lo grotesco se abre a un espacio liminal, pleno de ambigüedad y contradicción, que requiere que nosotros «rellenemos los huecos» para poder obtener algún significado. La idea de Ruskin de que lo grotesco pone al espectador en un espacio intermedio, sin resolución, que obliga a cada individuo a tomar estos elementos dispares y obtener algún significado de ellos, será de enorme importancia.

Si miramos más allá del acto inicial de transgresión, Ruskin reconoció el poder creativo de lo grotesco para forjar nuevas posibilidades a partir de los fragmentos en juego. Aún más, si entendemos que lo grotesco rompe los límites de realidades dispares, entonces es en el espacio controvertido creado entre ambas donde, precisamente, lo grotesco crea significado. Este es el «hueco» que el espectador debe salvar, el circuito que él o ella debe completar¹³. Las operaciones de lo grotesco se abren a lo que describiremos provisionalmente como *Spielraum*, creando un «espacio de maniobras» o «habitación de juegos»¹⁴. Erik Erikson utilizó esta palabra para

¹³ Geoffrey Harpham analiza lo grotesco como «intervalo» y lo vincula a la experiencia de lo liminal en el capítulo 1 de su estudio ejemplar, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1982).

¹⁴ No existe equivalente inglés al vocablo *Spielraum*, o lugar de juegos (pero también, «al margen», N.T.). Este término capta la esencia del funcionamiento de lo grotesco, que es poner a las cosas a jugar. Las asociaciones positivas de esta palabra son importantes, sobre todo en relación con lo grotesco, que sufre de las connotaciones particularmente negativas de nuestra época. Por esta razón, la idea de lo grotesco de Kayser como un «mundo extrañado» es demasiado plana, solo capta el timbre más oscuro de lo grotesco. Además, *Spielraum* vincula juego al espacio, con las connotaciones de un espacio conflictivo, disputado. *Zwischenräume*, como «intersticial», capta el sentido de estar en el medio, pero sin el aspecto creativo del juego. «Liminal» también capta gran parte del significado que he estado buscando y se usa sobremanera en huma-

describir las posibilidades creativas del juego en un entorno humano y cultural y este es el sentido en que lo empleamos en el presente estudio. Erikson escribe: «si la realidad es la estructura de los hechos consensuada en una etapa dada de conocimiento, en realidad es el margen creado por nuevas formas de interacción» (la cursiva es mía)¹⁵. Victor Turner nos dice que el juego es «una acción liminal o liminoide, esencialmente intersticial, que entrelaza y vincula todos los puntos taxonómicos al uso, es esencialmente elusivo»¹⁶. *Spielraum* describe exactamente esa región donde los fragmentos del estallido cultural se agolpan en busca de espacio, combinándose de formas inesperadas, y subraya la fuerza crea-

nidades y las ciencias sociales. La primera vez que abordé este uso de *Spielraum* fue en el capítulo introductorio al estimable volumen de ensayos editado por Barbara Babcock, *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1978). Esto me condujo a la obra de Erikson, que encajaba muy bien con la de Victor Turner y otros, que analizaremos después. Es importante subrayar que estos conceptos, generados en las ciencias sociales, funcionan tan bien para lo grotesco porque lo grotesco en sí mismo es un fenómeno generado culturalmente.

¹⁵ Erik Erikson, «Play and Actuality», en Maria W. Piers, ed., *Play and Development* (Nueva York: Norton, 1972), pág. 165.

¹⁶ Victor Turner, «Body, Brain and Culture», *Performing Arts Journal* 10 (1986), pág. 31. Comenzando con su obra de 1967, *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual* (Ithaca, NY: Cornell University Press), Turner se basó en las ideas expuestas por Arnold Van Gennep en su estudio de finales de los noventa, *The Rites of Passage*, que exploraba las funciones de liminalidad en las culturas tradicionales. Véase también *The Anthropology of Performance* y *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, y Clifford Geertz, «Deep Play: Notes on a Balinese Cockfight», *Daedalus* 10 (1972), págs. 1-38. Para entender lo liminal en la cultura y su amenaza es esencial la obra de Mary Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo* (Londres: Routledge and Kegan Paul, 1996). Una introducción esclarecedora sobre este tema, véase el capítulo introductorio en: Barbara Babcock, ed., *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1978).

tiva que es lo grotesco, que cohabita con la desestabilización y destrucción.

Entender lo grotesco como reacción cultural es fundamental para comprender cómo construye significado en imágenes individuales, así como se manifiesta a lo largo del tiempo histórico. Las narraciones históricas tienden a moverse de unidad en unidad, haciendo énfasis en los artistas y su época, donde el estilo o movimiento alcanza su realización más pura y resulta diferente de forma muy distintiva a otros estilos. Una historia grotesca se centra en los límites «impuros»: donde lo entremezclado y negociado contesta al centro normativo y lo pone a fluir. Como una perspectiva anamórfica, la historia de lo grotesco se abre camino atravesando las estructuras tradicionales de la narración de la historia del arte: periodicidad, influencia estilística e iconología. Lo grotesco no puede caracterizarse como un estilo, pues es la interrogación del estilo, un medio para poner en cuestión todos sus preceptos y límites.

De forma similar, no hay determinados temas inherentemente grotescos; más bien, hacen visible una brecha cultural, creando una condición que se percibe como grotesca porque elide diferencias y desestabiliza lo que había sido absoluto e incuestionable. Por ejemplo, el capítulo 4, sobre lo grotesco traumático, aborda la representación obsesiva de prostitutas en la última mitad del siglo XIX. Esto no quiere decir que las prostitutas sean grotescas en sí mismas o que supongan algún tipo de tema grotesco, sino que su representación como enfermas y monstruosas hace visibles las ansiedades sociales de la época. Las mujeres de clase trabajadora que trabajaban duro en espacios públicos ya eran caracterizadas como criaturas fuera de los límites proscritos para perfectas señoritas, la representación de estas mujeres vinculadas a una sexualidad ilícita las lanzaba a una *Spielraum* perturbadora, donde sus cuerpos se entremezclaban con excremento, carroña y cadáveres.

La relatividad cultural de lo grotesco puede observarse en la respuesta europea a la escultura de África occidental. Cuando estas figuras y máscaras labradas fueron ampliamente difundidas a finales del siglo XIX, los espectadores europeos las consideraron rutinariamente como grotescas y monstruosas. No es necesario decir que las figuras africanas son en sí mismas grotescas; más bien, las respuestas indican que estas imágenes ya habían roto los límites entre el gran arte europeo y el así denominado arte primitivo, jugando con ambos¹⁷. Un cuadro de vanguardia como *Les Femmes d'Alger*, de Picasso (ilustración 8), no dispone simplemente varios motivos africanos en un estilo europeo tradicional; más bien, deforma y desfigura a ambos, haciendo que las clásicas bañistas y las máscaras africanas se colapsen en un *Spielraum* enormemente creativo. De hecho, la escultura africana era percibida como grotesca solo cuando amenazaba a su interlocutor, entremezclándose con el *status quo* de forma impredecible. Unas décadas después, estas mismas imágenes africanas difícilmente serían descritas como grotescas. Ahora, incorporadas dentro de los límites de una estética modernista, eran consideradas como arte elevado, como bellas, ¡incluso se decía que eran clásicas!¹⁸

Por ello, esta historia de lo grotesco está organizada en capítulos sobre la improvisación, la subversión, el trauma y la

¹⁷ Para una discusión sobre este fenómeno relativo a la recepción de la escultura africana en Europa, véase: Hal Foster, «The 'Primitive' Unconscious of Modern Art, or White Skin, Black Masks», en *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics* (Seattle: Bay Press, 1985), págs. 181-210; James Clifford, «On Collecting Art and Culture», en *The Predicament of Culture* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998), págs. 215-51; y mi estudio, *The Sleep of Reason: Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1925-1907* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1995).

¹⁸ William Rubin caracteriza la escultura africana como clásica en su introducción al catálogo de la exposición, *Primitivism in Twentieth-Century Art* (Nueva York: Museum of Modern Art, 1984), 2 vols.



8. Pablo Picasso, copyright ARS, NY, *Les Femmes d'Alger*, 1907. Adquirido a través del Legado Lille P. Bliss, The Museum of Modern Art, Nueva York. Imagen digital. Copyright. The Museum of Modern Art/con autorización de SCALA/Art Resource. NY. Copyright 2009. Legado Pablo Picasso/Artistic Right society ARS), Nueva York.

revelación, atendiendo a los desarrollos históricos más importantes dentro de estos parámetros. Este enfoque hace énfasis en lo grotesco como acción, una imagen es grotesca por lo que hace. También demuestra que, a pesar de que lo grotesco engloba ambigüedad y fluir, es extremadamente consis-

tente en sus operaciones, especialmente en la mezcla entre lo alto y lo bajo. Cada una de las acciones aquí identificadas cuestiona un tipo diferente de límites. Lo grotesco ingenioso, improvisado, cuestiona las formas y convenciones de la representación visual y literaria, poniendo a prueba los límites del arte. Lo grotesco subversivo juega con los roles y jerarquías sociales, así como con las convenciones sociales, desafiando los límites de la propiedad. Y lo que resulta aún más desasosegante, lo grotesco traumático amenaza los límites de nuestra identidad, rompiendo los límites entre el ser y el olvido a través de lo monstruoso, lo extraño o abyecto.

Como veremos, lo grotesco es, de hecho, un juego con la imagen: cualesquiera que sean las reglas o convenciones, lo grotesco las subvierte, creando un *Spielraum* pleno de conflicto, pero también de nuevas posibilidades. Vincular el juego con lo grotesco puede parecer incongruente, pero esto se debe en gran medida a que las connotaciones modernas de juego se han reducido, al igual que las de lo grotesco. El juego se ha relegado a asociaciones de ocio y risa, mientras que lo grotesco rara vez se emplea para describir otra cosa que no sea lo horrible o desagradable. La risa y el juego tienen, de hecho, un papel fundamental en dos de los ámbitos más importantes de lo grotesco: concretamente, lo grotesco ingenioso ornamental y lo carnalesco subido de tono, carnal. Aunque no resultan tan evidentes en lo monstruoso y abyecto, una mirada más de cerca a este género indica que el elemento de la risa puede aparecer incluso en las encarnaciones más aterradoras de lo grotesco. Es la risa que se mofa de la debilidad y estupidez humanas, como la que vemos en los esqueletos sonrientes de las danzas de la muerte (ilustración 41) o en las representaciones de los deseos carnales de Hieronymus Bosch, *El Bosco* (ilustración 43). La risa infernal, aniquiladora, tal y como observaba Charles Baudelaire, es también innatamente humana. Resulta sorprendente (e instructivo) ver que los famosos *Caprichos* de Goya están pobla-

dos de un sinfín de semblantes risueños o a que profieren una carcajada, un auténtico catálogo de crueldades, codicia y debilidad humanas.

Sin embargo, la risa solo es un síntoma. La estructura más profunda de lo grotesco es la del juego y por eso funciona como una *Spielraum*. Lo grotesco existe donde se juega con las realidades establecidas, llevándolas a un espacio liminal que las pone en cuestión y las lanza a posibilidades sin límite. Sigmund Freud nos ofrece su perspectiva en su ensayo acerca de las conexiones entre los sueños y los chistes. Si adaptamos la descripción de Freud del funcionamiento de los sueños y los chistes a la forma visual —condensación, incongruencia, giros inesperados— sería paralela a lo grotesco. Como lo grotesco, los sueños y los chistes tienden a la dislocación y la disyunción, haciendo que las realidades establecidas fluyan. Los comentarios sobre la naturaleza de lo grotesco, desde el poeta clásico Horacio en adelante, toman nota de estos corolarios y solían vincular lo grotesco a chistes y sueños.

El papel de lo liminal a la hora de definir y reafirmar normas culturales ha sido el centro de atención de numerosos antropólogos, incluidos Lévi-Strauss, Victor Turner y Mary Douglas. Al igual que el período ritual de carnaval en la Europa medieval, muchas culturas tradicionales documentadas por antropólogos incorporaron períodos de desorden, con inversión simbólica y comportamientos al margen de la ley que servían finalmente para reafirmar la norma. Por ejemplo, un personaje común en los carnavales medievales (y en los rituales de muchas otras sociedades tradicionales) era el hombre salvaje o espíritu del bosque, que corría rampante durante su momento ritual, amenazando, insultando y, en general, divirtiendo a la comunidad. Conocidos en Alemania como *schoduwels* o temibles demonios, estos personajes vestían con «la ropa del revés», normalmente se cubrían con pieles de animales que enfatizaban su naturaleza bestial y su distancia-

miento de la civilización¹⁹. Durante este período autorizado de inversión simbólica, los tabúes se rompían, los papeles de género se invertían, las relaciones de poder, también —y después, todo volvía a estar «bien» de nuevo, se reafirmaba «la normalidad»—. El papel social de lo liminal en las sociedades tradicionales ayuda a nuestra comprensión del funcionamiento de lo grotesco y subraya sus profundas raíces culturales. Sin embargo, esto no explica plenamente el papel de lo grotesco en el arte europeo moderno.

La experiencia comunitaria y ritualizada de lo liminal que fue norma en la Europa premoderna comenzó a virar hacia una expresión artística individualizada en el siglo XVI. Los artistas renacentistas se apropiaron del *grotesche* romano y lo utilizaron como vehículo para demostrar su propio genio. En ese mismo momento, los elementos de lo grotesco que habían florecido durante tanto tiempo en la cultura popular europea comenzaron a ser asimilados por las tradiciones emergentes de las bellas artes, por escritores como François Rabelais y artistas como Hieronymus Bosch, El Bosco, y Pieter Bruegel el Viejo²⁰. Como resultado, las formas e intenciones de lo grotesco explotaron en toda su variedad. Lo grotesco recibió su nombre en este temprano período moderno e indica que se había convertido en una elección artística deliberada y una expresión de individualidad. Más aún, la asimilación de lo gro-

¹⁹ Samuel Kinser, «Why is Carnival so Wild?», en W. Hüsken y K. Eisenbichler, eds., *Carnival and the Carnavalesque* (Ámsterdam: Editions Rodopi, 1999), págs. 45-63.

²⁰ Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe* (Nueva York: New York University Press, 1978). La publicación de la novela de Rabelais *Gargantúa y Pantagruel* (1532-52) encarna esta transformación: es una novela dirigida a un público letrado que toma su narración y estructura de los rituales de carnaval religioso-populares. [Hay una magnífica edición nueva de *Gargantúa y Pantagruel*, con esmerada traducción al castellano y notas de Gabriel Hormaechea, Barcelona: El Acantilado, 2000. N.T.]

tesco en las bellas artes señaló un giro dramático. En la Europa premoderna, esto se vivió como algo colectivo en tiempos y espacios rituales específicos, aparte del día a día. Lo grotesco comenzó a aparecer en las formas artísticas visuales y literarias del siglo XVI, trasponiendo estos espacios liminales reales en otros virtuales y ofreciendo improvisaciones y subversiones que podían transportarse, repetirse y estar disponibles a lo largo del año. Las personas podían entrar en el *Spielraum* de lo grotesco a voluntad; sin embargo, esta experiencia de lo liminal ahora era indirecta. Aunque las inversiones rituales como el carnaval continuaron, gradualmente se redujeron a los meros entretenimientos que son hoy en día.

La experiencia de lo liminal cambió de otra forma fundamental en la temprana Europa moderna, al tiempo que las revoluciones del pensamiento científico, la fe religiosa y la exploración geográfica plantaban cara a las normas culturales y creencias firmemente asentadas desde hacía tiempo. Aquí comenzó una aceleración constante de cambios y descubrimientos que se constituyeron como desafíos persistentes a las realidades aceptadas. Hacia el siglo XX, la modernidad viró hacia un estado de flujo casi constante, donde el cambio era la norma y la propia realidad aparecía representada como inestable²¹. No es difícil comprender por qué lo grotesco tuvo esa presencia tan intensa en el mundo moderno: está firmemente arraigado en la experiencia y expresión de la modernidad, ofrece una forma visual a su terreno cambiante y contradictorio. El *Spielraum* grotesco funciona como vehículo para mediar en los límites siempre colapsados de lo conocido. Entonces, ante tantos grotescos virtuales disponibles, las oportunidades de encontrarnos realmente con lo liminal es algo cada vez menos frecuente en el mundo moderno. Ostensiblemente, lo grotesco juega un papel prominente en la

²¹ Roger Griffin, *Modernism and Fascism: The Sense of Beginning under Mussolini and Hitler* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007), parte I.

cultura moderna porque hace posible la experiencia indirecta del tipo de liminalidad que ha sido erradicada metódicamente por la investigación racional y los avances tecnológicos. Por tomar un solo ejemplo, no es coincidencia que el gusto por las historias de terror y cuentos góticos emergiera simultáneamente con la Edad de la Razón, en el siglo XVIII. Las películas de terror, los juegos de realidad virtual y una miríada de otros vehículos culturales todavía sirven a este deseo humano elemental de experimentar aquello que está, precisamente, más allá de nosotros.

Lo grotesco (especialmente en su forma carnalesca) ha servido a menudo como voz de lo más bajo, de lo foráneo, algo que también cambió en la era moderna. Aunque la sociedad europea premoderna no era en absoluto estática, es cierto que, en general, las experiencias como el carnaval eran acontecimientos cíclicos que proporcionaban una alternativa temporal a la existencia cotidiana, un espacio ritual donde las transgresiones contra la propiedad y las jerarquías sociales estaban permitidas y, por un breve período de tiempo, el mundo se volvía cabeza abajo. Este patrón cíclico dio lugar gradualmente a los ideales ilustrados de progreso y, como resultado, esta ruptura de los límites establecidos (creencias, tradiciones) se vio acompañada cada vez más de expectativas de cambio real. Significativamente, la era moderna ha considerado que lo grotesco era apropiado como arma de elección para la protesta social, para dar voz de todos aquellos oprimidos por las limitaciones sociales tradicionales, o que parecían monstruosos de alguna forma. En suma, lo grotesco moderno funciona con frecuencia como límite director del cambio cultural. Sin embargo, en cualquier época, lo grotesco encarna el peligro del arte, la amenaza de unas imágenes que hieren de muerte todo lo conocido, lo establecido, lo aceptado.

Sorprendentemente, la historia del arte no ha prestado interés a lo grotesco en la era moderna, a pesar de su presencia

contundente e insistente desde 1500 en adelante. Las obras más importantes sobre lo grotesco son la de Wolfgang Kayser (1957), Frances Barasch (1971) y Geoffrey Harpham (1982), que siguen siendo lecturas esenciales, pero se centran principalmente en la literatura²². La obra ejemplar de Harpham, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, ha sido la piedra angular de este estudio. *Die Welt als Labyrinth* (1957), de René Hocké, es una publicación fascinante que establece correspondencias entre el arte del siglo XVI y el del XX (especialmente el surrealismo) pero deja fuera todo lo intermedio. Mi propia antología, *Modern Art and the Grotesque* (2003), analiza las diversas maneras en que se ha reinventado lo grotesco desde 1800. Este proyecto se emprendió al observar la sorprendente discontinuidad existente entre lo abrumador de la imaginaria grotesca en los siglos XIX y XX y el desinterés de los estudios académicos ante lo grotesco en sí. A medida que progresaba, se me hicieron cada vez más evidentes las diversas operaciones de lo grotesco, al igual que la necesidad de una historia que abarcara la tradición de la imaginaria grotesca.

Mi intención en este libro, primero y ante todo, es proporcionar esta historia, pero, como sugiere la presente introducción, proponer una historia de lo grotesco a gran escala rompe con la estructura histórica que conocemos. Al explorar el tejido que conecta todos estos hilos a lo largo del tiempo, jugamos con los límites de los períodos históricos. La genialidad de lo grotesco es, precisamente, su habilidad para abrir lo que ya es «conocido» a nuevas posibilidades; por

²² Wolfgang Kayser, *The Grotesque in Art and Literature* (1957), traducción de Ulrich Weisstein (Nueva York: Columbia University Press, 1981; traducción castellana: *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Madrid, A. Machado Libros, 2010. Trad. de J. A. García Román); Harpham, *On the Grotesque*; Gustav René Hocké, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst* (Hamburgo: Rowohlt, 1947). Véase, también: Ewa Kuryluk, *Salome and Judas in the Cave of Sex - The Grotesque: Origins Iconography, Technique* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1987).

tanto, espero que los lectores consideren el valor que tiene lo grotesco a la hora de elidir diferencias, en vez de interpretarlo solo dentro de la estructura inviolable de límites periódicos o estilísticos. Esto sucede especialmente con el *grotesche* del siglo XVI, donde la imagen y terminología grotesca parecen más unificadas y puras. Con un pedigrí clásico, una estructura estética y un lenguaje estilístico consistente, tienta sobremana etiquetar este tipo de imaginaria ornamental como el único grotesco «verdadero». Esto tiene el efecto desafortunado de proyectar la idea de que todas las demás variantes y mezclas «contaminan» o ensucian la clara reflexión que deseamos ver al mantener lo grotesco absolutamente quieto y fijo²³.

En primer lugar, es una proposición debatible insistir en la pureza de los *grotesche* originales. Los artistas del Renacimiento no eran esclavos de la precisión arqueológica, sino que utilizaban estos diseños romanos para sus propios fines, entremezclándolos con los divertimentos existentes o las tradiciones de *diablerie*, así como con la nueva pasión por la historia natural. Incluso la *loggia* vaticana canónica de Rafael y Da Udine incluyen divertimentos subidos de tono, criaturas

²³ Por ejemplo, *Les Grotesques: Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance* (París: Flammarion, 1997) proporciona un estudio indispensable para los grotescos italianos y llega muy lejos a la hora de analizar los diferentes tipos y términos asociados a ellos. La metodología de Morel está perfectamente adaptada a un período de estudio profundo pero, desde mi punto de vista, tropieza cuando desecha los *grotesche* «contaminados» del arte flamenco o cuando elimina de lo grotesco a la obra de El Bosco, Arcimboldo (Morel revierte posteriormente su juicio sobre Arcimboldo) y Callot debido a su indiferencia ante las formas clásicas (págs. 12-13). De forma similar, afirma que los arabescos de Jean Bérain pueden ser visualmente análogos a los grotescos manieristas, pero que son una emulación esencialmente estilística, careciendo de las motivaciones culturales del siglo XVI. Creo que esto es producto de nuestro método histórico más que voluntad de la época en cuestión o de la naturaleza de lo grotesco en general.

exóticas del Nuevo Mundo y de las profundidades del océano, así como motivos egipcios. Como veremos, las combinaciones improvisadas de los grutescos dan ejemplo de una visión del mundo que era asociativa más que deductiva, que trataba de descubrir las profundas interconexiones entre las cosas.

Antes de la cuestión de los grutescos del siglo XVI, debemos señalar que, establecer un período o límite estilístico alrededor de lo grotesco lo convierte en un fin más que en un medio y, por tanto, resulta contrario a su naturaleza. Los grutescos están, por su propia naturaleza, entremezclados, sin resolver, son impuros; son los instrumentos mediante los cuales engendrar nuevas ideas, así que representarlos como entidades fijas hace que se pierda su elemento fundamental. La forma en que los grutescos cambian a lo largo del tiempo es, precisamente, lo que revela su carácter esencial como *Spielraum*.

Prestar atención a los medios y al estilo de lo grotesco dentro de un período no impide centrarse en el impacto que esas formas visuales tuvieron en los períodos subsiguientes o en la forma en que se reinterpretaba en esos períodos. Una vez establecidas estas modalidades de lo grotesco en el siglo XVI, ¿cómo y por qué siguieron regresando siempre con un aspecto nuevo? En nuestro celo por ser históricamente correctos, debemos tener cuidado de no corregir la historia. Aunque la palabra «grotesco» se refirió primero a invenciones ornamentales, hacia el siglo XVII cambió de significado para referirse más rutinariamente a la caricatura y los caprichos, fue hacia el siglo XIX cuando «grotesco» comenzó a asociarse con el horror y la repulsión. No es nuestro cometido decidir si estas atribuciones cambiantes son correctas o no. En vez de desechar como equivocadas las ideas de los contemporáneos de Jacques Callot, que describieron sus caricaturas como grotescas (por poner solo un ejemplo), es mucho más fructífero explorar las nuevas posibilidades creadas por el colapso de límites entre grotesco y caricatura. Al cartografiar estas modalidades tenemos en cuenta el carácter complejo y dinámico de lo grotesco

y se abren narrativas alternativas que muestran, por ejemplo, cómo la sátira ritual y la inversión social del carnaval se trasmutaron en la caricatura de los medios de masas del siglo XVIII. Al reescribir el papel de lo grotesco en la historia de lo moderno, sobre todo cuando lo moderno se considera desde el punto de vista del año 1500 más que del 1800, cambia la narración de forma significativa y nos abre perspectivas mucho más frescas. Se reconoce habitualmente, por ejemplo, que el paso de Picasso hacia el Cubismo estaba influenciado en parte por el Greco. No es tan conocido que algunos de sus contemporáneos, críticos y mecenas, equipararon su obra y la de otros artistas de vanguardia con el manierismo. Así, reescribir una historia de lo grotesco no sustituye las narraciones existentes; más bien, funciona como una especie de perspectiva anamórfica que mina y expande simultáneamente nuestra comprensión del período moderno, rompiendo las nociones convencionales y volviendo a jugar con ellas.

Dado que lo grotesco es en sí mismo un liquidador de categorías, debe entenderse que estas modalidades no son entidades absolutas o específicas. En vez de pensar en los siguientes capítulos como propios de categorías fijas o compartimentos estancos, es más útil concebirlos como una especie de corrientes turbulentas. A veces, corrientes separadas convergerán; otras, lo grotesco bajo discusión divergirá en un atributo que alimente a su vez otra corriente. Por ejemplo, la caricatura comenzó como una especie de broma, una improvisación urbana del siglo XV identificada con la nueva expresión grotesca tan de moda, pero al final del siglo XVIII la caricatura estaba firmemente enraizada en lo popular y lo carnalesco terrenal. Como resultado, la caricatura comienza en un capítulo pero termina en otro. Una situación similar ocurre con los artistas que trabajan dentro de la tradición grotesca. Mientras que la mayoría encaja en una sola expresión de lo grotesco, hay algunos artistas cuyas obras operan en más de una corriente. Por ejemplo, una de las series de grabados más importantes de Goya lleva el

título de *Los Caprichos*, lo cual sugeriría que pertenece a la corriente de lo grotesco improvisado. Sin embargo, la fuerza de estas imágenes se genera en su burla subversiva ante la convención social y su exploración de lo irracional. En consecuencia, analizaremos a Goya principalmente en los capítulos sobre lo carnavalesco y el trauma. De forma similar, *Les Femmes d'Alger*, de Picasso, juega con las convenciones pictóricas al tiempo que beneficia a los *grotesques* improvisados originales. Así, sus mujeres poderosas y sus gracias subidas de tono entran en el tema carnavalesco, burlándose de los desnudos clásicos tradicionales e incluyendo el tema tan carnavalesco de las mujeres en el poder. Al mismo tiempo, las «señoritas» de Picasso pretendían traumatizar, tal y como queda corroborado por el hecho de que los contemporáneos del artista las describieron como «composiciones monstruosas» y «muecas demoníacas de los espíritus escondidos de la naturaleza»²⁴. En suma, este cuadro primordial de la modernidad del siglo XX opera en los tres ámbitos de la expresión grotesca.

En este y otros casos, me he ocupado de aquellos artistas cuya obra supone la contribución más importante a la historia de lo grotesco dentro de su corriente (o corrientes) concreta(s). En el siglo precedente, lo grotesco se reinventó de forma significativa y, como consecuencia, cada uno de los hilos conductores tratados en este estudio concluye con artistas y teóricos cuya obra ha sido especialmente importante. Dicho esto, las manifestaciones de lo grotesco a lo largo del siglo XX simplemente son demasiado proteicas como para captarlas en su totalidad, algo que resulta especialmente evidente cuando consideramos el enorme volumen y complejidad de la innovación artística. Sin embargo, este estudio

²⁴ Nicholas Berdayaev, «Picasso», *Sofya* 8 (Moscú, 1914), págs. 57-62, traducción de P. S. Falla, citado en Marilyn McCully, *A Picasso Anthology: Documents, Criticism, Reminiscences* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1982), pág. 11.

tratará de establecer la viabilidad de una historia grotesca, de tal manera que los lectores puedan comenzar a reconocer que muchos otros artistas e imágenes pueden ser entendidos a través de los hilos grotescos que surgen de estos capítulos.

Cada una de las corrientes a estudiar emergió en su específica forma moderna durante el siglo XVI, asumiendo los diversos papeles culturales y formas visuales que continúan hasta el día de hoy. Los estudios sobre la tradición grotesca del siglo XVI poseen gran profundidad y sofisticación, superando con creces las obras publicadas sobre lo grotesco de cualquier otro período. Aunque los analizaremos en su contexto histórico, me gustaría mencionar varios textos que han sido especialmente influyentes en el presente estudio. La obra de David Summers sobre Miguel Ángel y sus apreciaciones sobre la teoría estética del Renacimiento han sido fundamentales²⁵. La atención precoz de Paul Barolsky a la risa y el humor en el Renacimiento italiano me ayudó a ver la importancia que tenían en lo grotesco, al igual que el estudio más reciente de Walter Gibson, *Pieter Bruegel and the Art of Laughter*²⁶. La obra pionera de Johan Huizinga sobre el papel del juego en el arte y la cultura, articulados más directamente en *Homo Ludens* (1938), es importante, aunque descartaba el papel de las artes visuales²⁷. Las publicaciones de Thomas DaCosta

²⁵ David Summers, «Contrapposto: Style and Meaning in Renaissance art», *Art Bulletin* 59, n. 3 (1977), págs. 336-61; Summers, *Michelangelo and the Language of Art* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1981).

²⁶ Paul Barolsky, *Infinite Jest. Wit and Humor in Italian Renaissance Art* (Columbia: University of Missouri Press, 1978), y Walter S. Gibson, *Pieter Bruegel and the Art of Laughter* (Berkeley: University of California Press, 1981).

²⁷ John Huizinga, *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture*, primera edición, 1938 (Londres: Routledge and Kegan Paul, 1955; traducción castellana, *Homo Ludens*, Madrid: Alianza, 2000). Huizinga analiza el papel fundamental del juego en la formación cultural. Sin embargo, pone énfasis en las artes escénicas y descarta las artes visuales por su dependencia del trabajo manual (una visión negativa un tanto pasada de

Kaufmann han dado forma a mi comprensión de Arcimboldo en particular y las complejas interrelaciones entre arte, ciencia y política en general. Sobre lo grotesco ornamental en sí es esencial la obra de Nicole Dacos sobre el descubrimiento y difusión de la ornamentación grutesca de la Domus Aurea en el Renacimiento. André Chastel y Alessandra Zamperini han explorado el grutesco ornamental dentro de su escenario renacentista y han mirado más allá de sus encarnaciones rococós y sus variantes del siglo XX²⁸. En 1997, Philippe Morel publicaba *Les Grotesques: les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, un estudio mucho más denso que proporciona una historia muy necesaria de este desarrollo seminal. El compendio masivo de C. O. Warncke, *Die ornamentale Groteske in Deutschland, 1500-1650* (1979), sigue siendo la fuente fundamental para estudiar la explosión de la ornamentación grotesca en la cultura gráfica del norte de Europa²⁹. Junto a ello, tenemos los estudios formativos sobre el manierismo de John Sherman, Arnold Hauser y otros, que analizaremos en el siguiente capítulo. En lo que se refiere a los estudios periódicos, se ha prestado relativamente poca atención a la vida de lo grotesco más allá del siglo XVI.

Las corrientes individuales que conforman lo grotesco han recibido alguna atención y varios de estos estudios han ampliado su alcance más allá de los límites periódicos. Como ya

moda sobre el elemento artesanal en el arte) y su naturaleza estática. Ver también *El otoño de la Edad Media* (Madrid: Torre de Goyanes, 2006). R. J. Payton y U. Mammitzsch (Chicago: University of Chicago Press, 1996).

²⁸ André Chastel, *La grotesque* (París: Le Promeneur, 1988; traducción castellana, *El grotesco*, Madrid: Akal, 2000. Trad. de Miguel Morán Turina). Alessandra Zamperini publicó recientemente un estudio bellamente ilustrado sobre los grutescos ornamentales, *Ornament and the Grotesque: Fantastical Decoration from Antiquity to Art Nouveau* (Londres: Thames and Hudson, 2008). Para Thomas DaCosta Kaufmann, véase las notas más extensas del capítulo 1.

²⁹ Morel, *Les Grotesques*, C. P. Warncke, *Die ornamentale Groteske in Deutschland, 1500-1650* (Berlín: Volker Spiess, 1979), 2 volúmenes.

hemos dicho, el estudio de Chastel considera, aunque con demasiada brevedad, las migraciones de los grutescos italianos, al igual que Warnecke, desde una perspectiva septentrional. El *capriccio* ha merecido especial atención (1996), especialmente en el catálogo de la gran exposición, *Das Capriccio als Kunstprinzip: Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya* (1966), y en Roland Kanz, *Die Kunst des Capriccio: Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock* (2002)³⁰. Jurgis Baltrušaitis se centra en varios elementos de lo grotesco en su obra sobre la anamorfosis, la fantasía y la aberración³¹. En su obra pionera sobre Rabelais, escrita en la década de 1940 (aunque no se publicó hasta 1965), Mijail Bajtin no se centraba en la imáginería visual, pero su concepto de lo carnavalesco corporal ha dado forma a nuestra visión de esta expresión grotesca en las artes visuales³². Aunque se ocupa principalmente de la época medieval, Bajtin también analiza lo que considera la escasa vida que tuvo lo carnavalesco en la Ilustración. Lo carnavalesco en las artes a lo largo de varios siglos ha sido recogido en un brillante catálogo a cargo de Timothy Hyman y Roger Malbert en el año 2000, esperemos que se vuelva a incidir mucho más

³⁰ Ekkerhard Mai y Joachim Rees, eds., *Das capriccio als Kunstprinzip: Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya*, catálogo de exposición, Kunsthistorisches Museum (Viena, 1996), y también Ekkerhard Mai y Joachim Rees, *Kunstforum Capriccio: Von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne* (Colonia: König, 1998), y Roland Kanz, *Die Kunst des Capriccio: Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock* (Munich: Deutscher Kunstverlag, 2002).

³¹ Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus Opticus: Les perspectives depraves* (París, Flammarion, 1984); *Aberrations. Quatre essais sur la légende des formes* (París: O. Perrin, 1957), y Baltrušaitis, *Le moyen âge fantastique* (París: A. Colin, 1955).

³² Mikhail Bakhtin, *Rabelais and his World*, traducción de Helene Iswolsky (Cambridge, MA: MIT Press, 1965). (Traducción castellana: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, 1ª ed., Madrid, Alianza Editorial, 1994.)

en este tema escandalosamente irreverente³³. La caricatura, más allá del siglo XVI, fue el centro de interés de un ambicioso catálogo de exposición, *Bild als Waffe: Mittel und Moive der Karikature in fünf Jahrhunderten* (1984)³⁴. Más recientemente, Pamela Kort ha comisariado una exposición y un catálogo académico sobre lo cómico-grotesco en el arte y teatro alemán: *Grotesk! 130 Jahre Kunst der Frechheit, 1890-1930* (2003)³⁵. Yve-Alain Bois y Rosalind Krauss comisariaron una exposición sobre lo informe, *L'Informe: Mode d'emploi* (1996), donde reevaluaban el formalismo en la obra de George Bataille³⁶. Hal Foster, Allan Weiss y Joseph Koerner han contribuido al debate relativo a lo informe y abyecto en el arte contemporáneo, basándose en la obra fundamental de Julia Kristeva sobre la abyección y el cuerpo semiótico.

Tal y como veremos, las apreciaciones de Ruskin, Hugo, Baudelaire, Vischer y Wieland relativas a lo grotesco todavía resultan pertinentes hoy en día. No obstante, la mayoría de la obra teórica sobre lo grotesco desde 1900 surge principalmente de las ciencias sociales (a excepción de Bajtin y Batai-

³³ Timothy Hyman y Roger Malbert, eds., *Carnivalesque* (Londres: Hayward Gallery Publishing, 2000).

³⁴ Jürgen Döring, eds., *Bild als Waffe: Mittel und Moive der Karikature in fünf Jahrhunderten*, catálogo de exposición (Munich, 1984).

³⁵ Pamela Kort, ed., *Grotesk! 130 Jahre Kunst der Frechheit, 1890-1930* (Frankfurt, 2003). En cuanto a exposiciones de arte contemporáneo que aborden lo grotesco es reseñable Robert Storr, *Disparities and Deformations: Our Grotesque* (Sita Santa Fe, 2004).

³⁶ Yve Alain Bois y Rosalind Krauss, eds., *L'Informe: Mode d'emploi* (París: Centre Georges Pompidou, 1996), reeditado en 1997 como *Formless: A User's Guide* (Nueva York: Zone Books, 1997); Hal Foster, *The Return of the Real* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996), y Foster, *Compulsive Beauty* (Cambridge: MIT Press, 1993); Alen S. Weiss, *The Aesthetics of Excess* (Albany, NY: SUNY Press, 1989), y Weiss, *Shattered Forms: Art Brut, Phantasms, Modernism* (Albany, NY: SUNY Press, 1992). El ensayo de Joseph Koerner sobre lo abyecto fue publicado por *RES* (31), en la primavera de 1997.

lle). Los estudios de Victor Turner sobre el papel de lo liminal y la inversión simbólica en la formación cultural ofrecen cierta contención a las acciones de lo grotesco, al igual que ocurre con varios aspectos de la obra de Mary Douglas sobre el tabú, *Purity and Danger*. El concepto de bricolaje, que anunciaba Clade Lévy-Strauss, es extremadamente útil a la hora de explicar los procesos por los que las culturas crean un nuevo significado a partir de los fragmentos de lo viejo. La imagería grotesca florece en cada fermento y crisis creativa. En *Das Groteske: Ein Medium des kulturellen Wandels* (2001), Peter Fuss contempla el papel de lo grotesco en el creciente proceso de formación cultural. Argumenta que la apariencia de lo grotesco no es un mero indicador de cambio cultural, sino un agente activo de dicho cambio³⁷. Además de la antropología cultural, es importante el vínculo que establece Sigmund Freud entre los sueños y los chistes, así como sus apreciaciones sobre lo desconocido. En *Los poderes de la perversion*, Kristeva articula una teoría que conecta directamente con lo visual y ofrece nuevas formas de entender una gran serie de imágenes, pasadas y presentes.

Existen muchas explicaciones del interés renovado por lo grotesco hoy en día. Los artistas y temas relacionados con ello presentan decididamente «otra» visión de la modernidad, una visión que se ha hecho más visible desde nuestro punto de vista aventajado del siglo XXI. Habitamos un paisaje donde lo grotesco habla directamente de muchos de los temas centrales del debate humanista. Su carácter híbrido, ambivalente y cambiante parece más apropiado en un mundo donde las fuerzas de la globalización entremezclan culturas de formas inesperadas, con consecuencias fértiles y a menudo violentas. Tradicionalmente, lo grotesco ha sido la quintaesencia y voz de lo marginal, no es sorprendente que se acojan a él artistas

³⁷ Peter Fuss, *Das Groteske: Ein Medium des kulturellen Wandels* (Colonia: Böhlau, 2001), especialmente págs. 12-14.

interesados en temas de género o raza. El enfoque de lo grotesco en el cuerpo y sus procesos aporta cierto consuelo cómico, pero también cierto sentimiento de empatía en la era cibernética. Quizá, la cualidad más asombrosa de lo grotesco sea su carácter transformador. En una época donde los paradigmas existentes parecen gastados, más ofuscados que reveladores, el apremio de lo grotesco por poner el mundo cabeza abajo y jugar entre límites abatidos... resulta infeccioso.

1

Improvisación I

Grutescos

Las mentes de los artistas están repletas de imágenes que tienen que ser capaces de producir; por tanto, si a un hombre que supiera utilizar apropiadamente su arte y estuviese dispuesto naturalmente para ello se le permitiera vivir cientos de años, sería capaz de crear cada día —gracias al poder que Dios nos ha concedido— nuevas formas de hombres y de otras criaturas semejantes, jamás vistas ni pensadas por hombre alguno.

Alberto Durero¹

Muchos espectadores contemporáneos de la *Copa de perfil* de Andrew Lord, del año 2002 (ilustración 9), quedarían sorprendidos al saber que pertenece a una tradición grotesca que viene de antiguo. De hecho, ejemplifica el significado original de la palabra «grotesco», acuñada en el Renacimiento. Al igual que sus homónimos grutescos, la copa de Lord es

¹ Citado en Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1955; trad. castellana, *Vida y arte de Durero*, Madrid: Alianza, 2005), pág. 280.



9. Andrew Lord, *Profile Vase (Gauguin)*. *Verzameld Werk/Van Ostaijen y Picasso atrapados*, 2002. Fotografía: Cortesía del artista. Colección de Joke y Martin Visser.

producto de una imaginación fértil y prueba de su virtuosismo artístico. Este *tableau* agrada al espectador con su juego sofisticado y gracioso, que pasa con rapidez de una realidad a

otra. Aunque nos enfrenta a una versión tridimensional de un cuadro de naturaleza muerta, la forma escultural del vaso se dobla como una superficie pintada. Casi podemos imaginar que este *tableau* ha sido trasladado de alguna forma desde una ilusión pintada a una forma sólida tan abruptamente que la pintura todavía gotea. Hay una especie de pinceladas dinámicas que juegan a un contrapunto constante con la forma sólida. La forma tan provocativa que cae desde el borde de la copa aporta otro toque pictórico a esta ecuación. Lord ha creado un lienzo de barro, sin montar en el bastidor, con la imagen de una cabeza cubista «de Picasso». La cabeza está grabada en la arcilla con una línea convexa. También rinde homenaje al dadaísta belga Paul van Ostaijen, cuyas obras completas forman la base de la copa. Lord añade un tercer homenaje, que dibuja el espacio negativo del contorno de la copa. Si nos fijamos en los contornos veremos dos perfiles contrapuestos de Gauguin. Este acertijo óptico fusiona dos opuestos, el espacio negativo que afirma la forma positiva y viceversa. Puesto que no podemos mantenerlos simultáneamente ante nuestra mirada mental, existe una interacción constante, un cuchicheo entre ambos. El perfil de la copa de Lord, la primera de una serie que incluye agradecimientos a Jasper Johns y a Marcel Duchamp (el último embaucador), nos ofrece un avance del tipo de grotesco propio del siglo XXI que analizaremos en este capítulo, que juega con los límites de la representación artística².

No es difícil hacer el salto desde la exuberancia combinatoria de la copa de Lord a la del *Cáliz* de Adam van Vianen (ilustración 3), ejemplo de invención manierista. Ahora la copa se hace tan líquida como sus contenidos y, mientras una forma improbable se sigue de otra, parece que fuera la im-

² Andrew Lord: *New Sculpture*, catálogo de exposición, Rijksmuseum Twenthe, con ensayos de Adriaan van Ravensteijn y Lisette Pelsers (Ámsterdam, 2003).

provisación inspirada del artista lo único que previene su súbito colapso en la deformidad. La creación real de este cáliz fue, por supuesto, absolutamente improvisada. Van Vianen forjó minuciosamente estas formas a partir de un único disco de plata y, gracias a su virtuosismo, interpretamos el objeto terminado como un capricho enigmático.

Paradójicamente, es esta comprensión de lo grotesco como juego y artificio inspirado y sofisticado, estrechamente vinculado a la ornamentación, lo que nos resulta familiar por ahora. Esto resulta especialmente sorprendente, puesto que esta era la única etapa de lo grotesco que íbamos a analizar en extenso dentro de los confines del discurso estético. Como sucede con todo lo grotesco, los debates en torno al grotesco ornamental giran en torno a límites, concretamente los límites del arte. En la primera meditación escrita sobre lo grotesco, el poeta romano Horacio lo situaba en el centro de su discusión sobre los límites de la licencia artística y las propiedades de las representaciones visuales (vs. verbales). Horacio forja lo grotesco como un subconjunto bastante turbulento del ornamento. Sin embargo, los desafíos postulados por lo grotesco no residen en que sea una forma de grotesco demasiado extrema, más bien, tal y como propuse en la introducción, lo grotesco surge cuando al menos dos límites establecidos se ponen en juego, llevándose hasta un espacio liminal. En este sentido, lo grotesco señala el colapso de las diferencias entre ornamento y aquello que está pensado para embellecer. Esto fue interpretado por algunos como audaz e inspirado, por otros como ilegítimo y degradante. Más aún, estos debates no se restringieron solo al ámbito estético; tuvieron consecuencias culturales importantes. Tal y como será evidente, la entremezcla de ornamento bajo y subversivo con formas de expresión más elevadas se siguió rápidamente de rupturas en el orden social y amenazas a las jerarquías establecidas.

El *Ars poetica* de Horacio (sobre 19 a.C.) sigue siendo uno de los ensayos más influyentes sobre lo grotesco. En unos

cuantos pasajes breves, el poeta romano establecía los temas fundamentales que han dominado los debates estéticos sobre lo grotesco y, por tanto, es importante que echemos vistazo al texto. Horacio abre el poema con un grotesco combinatorio —«A cabeza humana si un pintor cerviz equina unir quisiera e incluir variado plumaje, allegando miembros de todas partes como para rematar feamente en negro pez mujer hermosa por arriba»; a continuación, pregunta: «¿ante tal espectáculo contendríais la risa, amigos?». Un poeta puede imaginar este tipo de cosas, pero estas monstruosidades ridículas son como «febril delirio» [*aegri somni*]... se moldean tan vanamente que ni pie ni cabeza a una única forma responden» (1-9)³.

La condena de Horacio al híbrido extravagante se ha interpretado principalmente como una alerta contra la licencia artística. Dicho de otro modo, es un aviso contra el exceso y Horacio apunta muy correctamente hacia lo grotesco como el mejor ejemplo de ello. Las metamorfosis que decoran la Domus Aurea o que campan a lo largo y ancho del cáliz de Van Vianen revelan una imaginación artística desatada, que conecta un pensamiento con otro sin lógica discernible («ni pie ni cabeza a una única forma responden»). El resultado hace que las reglas del diseño y las leyes de la naturaleza lleguen al punto de ruptura. En *De architectura*, Vitruvio lanza una diatriba desesperada contra aquellos que desafían deliberadamente a la razón, «se pintan en los enlucidos, antes monstruosidades... estas cosas ni existen, ni existieron, no menos pueden existir... en

³ Horace, «The Art of Poetry: A Prose Translation», traducción de James Hynd, en *Horace: The Art of Poetry*, ed. Burton Raffel (Albany, NY: SUNY Press, 1974), págs. 43-62. Las citas aparecerán en el texto con su número de estrofa. (Existen varias traducciones al castellano del *Ars poetica* o *Epístola a los Pisones* de Horacio, en este caso seguimos la traducción de Horacio Silvestre, Madrid: Cátedra, 2010, en edición bilingüe. Como esta traducción a veces resulta un tanto literal, me he permitido traducir «aegri somni» como «febril delirio», en vez de «sueños de enfermo», tal y como traduce H. Silvestre. N.T.)

efecto, cómo puede un junco sostener realmente un techo? ¿Cómo sostendrá un candelabro templitos, cornisones y frontispicios? ¿Cómo tallos tan sutiles y tiernos sostener figuras sentadas? Y finalmente, ¿cómo los troncos y vástagos pueden producir flores que se vayan transformando en medias figuras?»⁴. Estas invenciones ofenden tanto a la naturaleza como a la sociedad, pues no pueden existir como seres vivos y alteran sus funciones necesarias. Vitruvio, por supuesto, estaba pensando en la estructura arquitectónica, pero Horacio, siendo poeta, estaba más interesado en el hecho de que, cuando los artistas dan rienda suelta a su imaginación, el resultado excesivamente fantástico arrolla el significado. Estas «formas bastardas» pueden provocar risa, pero confunden las convenciones que conllevan significado. Lo grotesco fue, tanto para Horacio como para Vitruvio, un emblema de invención convertido en deshonesto, artificio por artificio. Horacio reconocía que, «para pintores y poetas siempre hubo por igual la facultad de tener cualquier osadía. Lo sé y esta licencia solicito y otorgo». Lo cual no significa, «que con lo manso se junte lo fiero, que sierpes con aves se apareen y con tigres, corderos» (9-13).

Sin duda, a Horacio le preocupaba el exceso creativo, pero aquí podemos ver que su rechazo a lo grotesco estaba dirigido por una poderosa aversión a la mezcla. Equipara las pro-

⁴ Vitruvius, *De architectura* VII, traducción de F. Granger (Cambridge MA: Harvard University Press, 1985), 2, págs. 106-9. David Summers escribe: «los comienzos del ornamento en la antigüedad que vino a llamarse grotesco son oscuros, pero sin duda deben encontrarse en alguna parte del mundo helenístico, en los siglos III y IV a.C. Vitruvio tachaba de oriental al fantasioso Tercer Estilo pictórico que tanto condenaba, más concretamente lo vinculaba a la rica ciudad de Anatolia, Tralles». En «The Archaeology of the Modern Grotesque», en Connelly, ed., *Modern Art and the Grotesque*, págs. 20-46. (Seguimos la traducción de José Ortiz y Sanz, Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura*, Madrid: Akal, 1987. Aunque la autora señala que la cita es del libro II, 2, pág. 196, en la edición española pertenece al libro VII, capítulo 5, págs. 24-25. N.T.)

ducciones del artista/poeta demasiado audaz con el apareamiento de aves y víboras. Estas advertencias continúan a lo largo de toda su *Ars poetica*, extendiéndose a la mezcla de géneros, categorías y clases. Que «cada cosa mantenga el sitio propio que le ha tocado en suerte» (86-7), de tal forma que «sonríen a los que ríen, lloran con los que lloran» (89-91). «Intentes lo que intentes que sea sencillez y uno» (32), de forma similar, cada personaje debería hablar y actuar de manera apropiada a su edad. Como en el ejemplo inicial de la criatura grotesca, Horacio enseña que las personas que hablan o actúan de forma extraña a su carácter también harán que el auditorio entero «soltará la carcajada» (112-13). Esta aversión a las mezclas se extiende más allá del ámbito del arte. *Ars poetica* recomienda que el poeta y dramaturgo serio eviten el material degradante y subido de tono, «pues ofenden a quienes tienen caballo, padre y patrimonio y, si aprueba algo el comprador de garbanzos tostados y nuez, no lo aceptan de grado ni lo premian con corona» (244-50). Censurando el declive de la cultura romana, el poeta observa amargamente:

«Así les vino honor y renombre a los divinos vates y sus cantares... Esta fue la sabiduría de antaño: separar lo público de lo privado, lo sacro de lo profano, prohibir el concubinato, dar leyes a los matrimonios, pergeñar ciudades, inscribir leyes en leño» (396-99). Si leemos este pasaje al contrario, veremos que lo grotesco ejemplifica para Horacio la amenaza que suponía lo profano, lo extranjero, femenino y salvaje⁵. No es accidental que Horacio visualizara lo grotesco como una mujer monstruosa, de forma cambiante. En su propio papel subordinado, ella es un ornamento; cuando está fuera de con-

⁵ El análisis de Peter Stallybrass y Allon White sobre las asociaciones del término «clásico» con las distinciones de clase resulta especialmente pertinente en este caso. Véase *The Politics and Poetics of Transgression* (Londres: Methuen, 1986).

trol y rompe los límites de la identidad y la propiedad, se convierte en grotesca. Si Horacio introduce la monstruosidad con plumas y aletas para mostrar los extremos absurdos de la licencia artística, lo grotesco funciona finalmente como un emblema de las mezclas desafortunadas y las degradaciones culturales que tanto horrorizaban al poeta clásico.

Es sorprendente que los pocos análisis directos que hace Horacio de imágenes traten casi exclusivamente con lo grotesco. Además de esta criatura combinada, hay otro tipo más de imagen de la que nos previene: la atrocidad⁶. Ciertas escenas son demasiado violentas para los ojos del espectador y Horacio aconseja que deben ser representadas mediante palabras: «O la acción ocurre en escena o se relata lo ocurrido. Las mentes tardan más en impresionarse con lo oído que con lo que está sujeto a los fieles ojos y lo que el propio espectador se cuenta a sí mismo. Ahora bien, no saques a escena todo lo que debería quedarse fuera, y aparta de la vista bastante que luego sea narrado vívidamente; que Medea no degüelle a sus hijos ante el pueblo, ni el impío Atreo cocine a la vista entrañas humanas» (180)⁷. Horacio es contundente: «no me creo exhibiciones de esta clase y me repugnan» (188). Esto no es una mera llamada a la propiedad, Horacio nos previene de una imagen que puede ahogar a la mente razonable. Analizaremos en más extensión este tipo de grotesco, mucho más

⁶ Me gustaría agradecer a David Summers, cuyo ensayo (citado anteriormente) me descubrió esta relación.

⁷ Burton Raffel, «The Art of Poetry: A Verse Translation by Burton Raffel», en *Horace: The Art of Poetry*, ed. Burton Raffel (Albany, NY: SUNY Press, 1974), págs. 16-17. (Para la traducción al castellano, *op. cit.* En este caso he preferido traducir «concubito prohibere vago» por «prohibir el concubinato», en vez de «sexo promiscuo», como traduce H. Silvestre en la edición de Cátedra, ya que la «concubinatio» era una institución romana bien definida, procedente del «hetairoi griegos», la acepción de «sexo promiscuo» es bastante más moderna. Difícilmente podríamos considerar a Patroclo que, como leemos en la *Iliada*, era «philos hetairoi» de Aquiles, como mero «sexo promiscuo». N.T.)

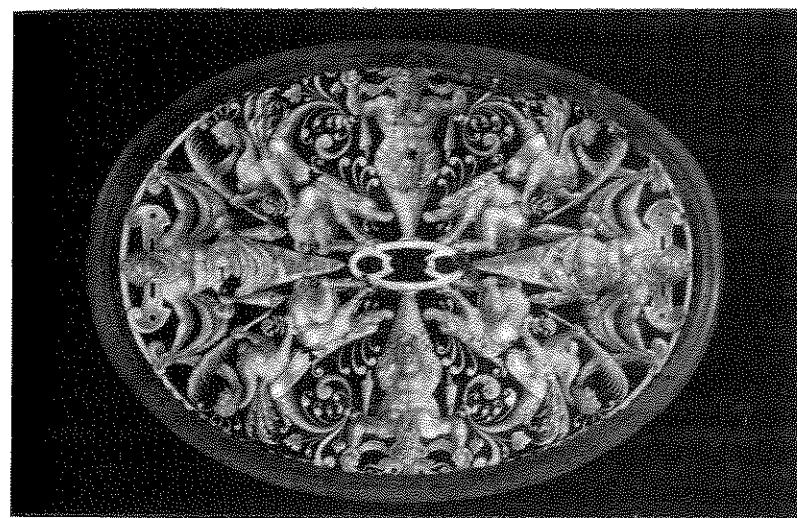
cercano al uso moderno del término, en el capítulo 4. Por ahora es suficiente decir que Horacio rechaza esta atrocidad sin calificativos. La atrocidad representa el cuerpo de tal forma que no puede ser abstraído o domeñado por las palabras del actor, y que también debe esconderse a la vista.

La caracterización que hace Horacio de la poesía y la pintura como artes hermanas, captada en la frase *ut pictura poesis* (la poesía se asemeja a la pintura), se convirtió en piedra angular de otro debate significativo relativo al vínculo entre imagen y texto⁸. Esta comparación fue desarrollada con más extensión en los tratados clásicos de retórica, pero es Horacio quien le puso nombre y definió sus límites. En esta y otras interpretaciones greco-romanas, las representaciones visuales y verbales están definidas por sus afinidades. Como estos tratados se interesan por la poesía, el teatro y la retórica, no es difícil comprobar que estas «artes hermanas» no son iguales. En la ecuación *ut pictura poesis* solo emergen a la superficie aquellas características de la imagen que corresponden a un texto abstracto. Si Horacio reconoce que el lenguaje puede estar enriquecido con florituras imaginarias, nunca considera la posibilidad de que esas imágenes pudieran constituirse como formas independientes respecto al mundo escrito. Bajo este punto de vista, resulta particularmente importante que Horacio introdujera lo grotesco como excepción a la regla *ut pictura poesis*.

⁸ Algunos estudios esenciales sobre *ut pictura poesis* o «la poesía es semejante a la pintura»: el ensayo de Rensselaer W. Lee, «Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting», *Art Bulletin* 22 (1940; trad. castellana, *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid: Cátedra, 1982), págs. 197-269. Sobre este tema también resultan esenciales: «Contraposto» y *Michelangelo and the Language of Art* de Summers; W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago: University of Chicago Press, 1986), y Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago: University of Chicago Press, 1994). Véase, también: James Elkins, *On Pictures and the Words That Fail Them* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), y Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico: Dissemblance and Figuration*, traducción de J. M. Todd (Chicago: University of Chicago Press, 1995).

La imagen grotesca no es hermana del lenguaje, más bien es un interlocutor amenazante. Horacio lo menciona al lector tan solo para desestimarlo rápidamente, porque no es como el lenguaje. Esta exclusión de lo grotesco de la relación familiar palabra-imagen resulta profundamente iluminadora. Una fuente de Limoges del siglo XVI da forma a esta división (ilustración 10). La parte frontal representa una escena narrativa tradicional, en este caso el Mar Rojo abriéndose ante Moisés. La imagen se comporta del mismo modo que el lenguaje, contando la historia con una lógica secuencial, con relaciones y jerarquías claras. Vemos aquí y allá detalles ornamentales que realzan la historia. Aunque su formato es angosto, es fácil describir en oraciones completas el momento dramático aquí compuesto. Demos la vuelta a la fuente para ver lo que hay, en el verdadero sentido de la palabra, en su interior. Ahora nos encontramos con un espacio repleto de criaturas grotescas, bizarras, muy cercanas a la descripción que hace Horacio de una cabeza humana sobre la cerviz de un caballo, con el cuerpo cubierto de plumas, brincando en claro desafío a la lógica, jerarquía o semejanza. Dicho en pocas palabras, Horacio evita lo grotesco porque confunde al lenguaje. Como los grutescos de la fuente, queda relegado al papel subordinado de ornamento, oculto tras un límite definido.

Otro elemento crítico de la comprensión clásica de lo grotesco fue su vinculación al ornamento. Las antiguas decoraciones encontradas en la Domus Aurea abarcan una tradición decorativa de largo recorrido que se retrotrae a la era helenística. Siguen los patrones ornamentales dominantes, permaneciendo subordinados a las reglas de la simetría y la repetición. La ecuación *ut pictura poesis*, que vinculaba imagen y texto, relegaba posteriormente lo grotesco al ámbito del ornamento. En *Ars poetica* no se desarrolla la comparación en ningún grado, pero retóricos como Cicerón o Quintiliano sí lo hicieron. En la famosa *Institutio oratoria* o *Instituciones oratorias*, de Quintiliano, el ornamento sirve para realzar el ar-



10. Maestro I C. Francés. *Cruzando el Mar Rojo*, bandeja de Limoges (recto y verso), sobre 1560. Esmalte y cobre. Adquisición del Museo: fondos del estado, 1955.0069. Spencer Museum of Art, Universidad de Kansas.

gumento, haciéndolo más persuasivo o seductor. Una imagen viva o patrón rítmico puede animar a que la argumentación llegue a la audiencia, del mismo modo que las florituras ornamentales pueden guiar los ojos del espectador hasta un momento crítico de la escena pintada. El ornamento complementa al argumento, pero utilizado en exceso puede oscurecerlo y enterrarlo por sí mismo. Vitruvio trasladó esta jerarquía al arte de la arquitectura, reiterando los avisos de Horacio de mantener el ornamento firmemente contenido. El ornamento debería animar y ayudar como expresión del argumento arquitectónico, complementando su estructura y función. La ornamentación excesiva distrae, pero lo grotesco va más allá. Vitruvio lo tacha de bastardo, ilegítimo, en cuanto que se entremezcla y subvierte la propia estructura.

La razón por la que el ornamento (y la licencia que lo permitió) debía sublimarse, tenía que ver con su encanto sensual. El ornamento y las imágenes retóricas eran máquinas de persuasión porque conmovían a la audiencia —no mediante argumentos lógicos, sino apelando a los sentidos; en otras palabras, evocaban una respuesta corporal que podía distraer, incluso sobrepasar al argumento razonado—. El contraste establecido entre ornamento y argumento seguía las oposiciones bien establecidas en Occidente entre cuerpo y mente, así como entre femenino y masculino. No es sorprendente que el ornamento se aplicase con frecuencia como atributo negativo del «otro». El exceso de ornamento (adorno) fue denotado consistentemente como femenino, mientras que el argumento y la estructura (acción) eran masculinos. En el pensamiento greco-romano, un estilo abiertamente ornamental era descrito como «asiático», aquel «otro» tan amenazador para el mundo ático, castigado y pervertido, se le caracterizaba como afeminado o promiscuo⁹. Dioniso de Ha-

⁹ Vitruvio situaba la culpa del fantasioso Tercer Estilo pictórico de Roma (que el Renacimiento denominó «grutesco») en la influencia co-

licarnaso (*Sobre los oradores antiguos*, sobre 25 a.C.) combinaba ambos y afirmaba que «la antigua y autóctona musa ática» había sido desbancada por una oratoria «vulgar, vergonzosa y licenciada», «llegada ayer o anteayer de los lugares más extraños de Asia». Esta influencia no griega era caracterizada incansablemente como una mujer desenfrenada, parecida a una «amante insensata que está allí para perdición del hogar e injuria y amenaza a la otra»¹⁰.

En suma, *Ars poetica* contiene muy poco sobre imágenes, a pesar de que *ut pictura poesis* se convirtió en una frase manida respecto a los lazos que unen imagen y texto. La influencia de Horacio puede atribuirse parcialmente a la ausencia de escritos estéticos extensos sobre las artes visuales, por eso los textos clásicos sobre poesía y retórica versaban esencialmente sobre imágenes de segunda mano. Será suficiente decir que *ut pictura poesis* contempla las imágenes a través de lentes textuales. Es mejor que contrastemos el texto, para considerar lo que en *Ars Poetica* se dice indirectamente acerca de la imagen. Nos ofrece ejemplos de imágenes como un monstruo extravagante, un intruso menospreciado o la atrocidad repulsiva, y nos previene de ellas. Horacio menciona brevemente y de pasada que a los poetas les gusta hilar retales color púrpura de descripciones visuales para animar (i.e. decorar) una escena, pero deja claro que son meros tru-

rupta de Oriente. Para una investigación interesante sobre estos temas, véase Piyel Haldar, «The Function of the Ornament in Quintiliano, Alberti, and Court Architecture», en Costas Douzinas y Lynda Nead, eds., *Law and Image: The Authority of Art and Aesthetics of the Law* (Chicago: University of Chicago Press, 1999), pág. 124.

¹⁰ Dionisio de Halicarnaso, *On the Ancient Orators*, traducción de E. H. Gombrich, en «The Historiographic Background of the Concept of Mannerism», en Liana Cheney, ed., *Readings in Italian Mannerism* (Nueva York: Peter Lang, 2004), págs. 213-26. (Seguimos la traducción de J. Pedro Oliver: Dionisio de Halicarnaso, *Tratados de crítica literaria*, Madrid, Gredos, 2005, pág. 63. N.T.)

cos. En realidad, la verdadera amenaza es lo grotesco. La mezcla monstruosa no se reducirá a abstracciones o seguirá un orden lógico; como mucho, el lenguaje solo podrá digerirla parcialmente. El lenguaje puede narrar con facilidad la imagen del Mar Rojo abriéndose en la fuente de Limoges pero, si le damos la vuelta, aparecen unos grutescos saltando, confundiendo la explicación lógica, triturando las frases en pedazos y fragmentos de significado. Por otro lado, no hay palabras suficientes para tapar el impacto visual de una atrocidad. Horacio advierte que hay que mantenerla fuera de escena totalmente. Lo que no nos dice en *Ars poetica* es que lo grotesco es una criatura seductora y amenazadora porque pertenece fundamentalmente al ámbito de la imagen, solo es descriptible cuando está incluida en el ornamento. La ridícula sirena con plumas de Horacio quizá represente el miedo más profundo a la imagen fuera de control del lenguaje, resistente a la razón. Si añadimos sus restricciones a las mezcolanzas, será evidente que lo grotesco amenaza límites de todo tipo y, al hacerlo, abre posibilidades que minan el *status quo* y a aquellos que se benefician de su *stasis*. Es una imagen realmente peligrosa. Es curioso que en estos textos clásicos tan influyentes no se mencionen centauros, sátiros, gorgonas o cualquier otra criatura combinatoria que anima la mitología greco-romana. No es fácil marginar o relegar las gorgonas apotropaicas que protegen los templos arcaicos y otras criaturas afines a mero ornamento. Horacio y Vitruvio se interesan por los grutescos ornamentales, pero no mencionan estos poderosos grutescos, tan expresivos por derecho propio.

La nomenclatura de lo grotesco y su aparición con fuerza formadora en las artes visuales sucedió en los últimos años del Renacimiento. El descubrimiento de los *groteschi* de la Domus Aurea causó un impacto inmediato sobre las artes gráficas y decorativas, supuso un cambio importante en las bellas artes y restauró debates estéticos que habían surgido en la época clásica. Aunque estas contribuciones son conocidas por

los autores renacentistas, no son lugares comunes en absoluto en la historia del arte. David Summers observa que estos grutescos «no suelen incluirse en la historia al ‘desenterrar el pasado’ —quizá porque eran escasos e inamovibles y apenas podían mejorar las colecciones de papas y cardenales—. Los *groteschi* se escabulleron de la atención histórica, a pesar de que tuvieron que ver con el arte renacentista posterior bastante más que cualquier otra reliquia de la antigüedad»¹¹. Como poco, los grutescos de la Domus Aurea revelaban otra forma de clasicismo, radicalmente diferente del que inspiró por primera vez a los artistas renacentistas. Para algunos, estas improvisaciones bizarras parecían una completa contradicción con los valores centrales de la tradición clásica; para otros, abrían nuevas y excitantes posibilidades de reinventar aquella tradición de formas sorprendentes.

Las pinturas romanas recientemente descubiertas fueron emuladas de inmediato por los artistas renacentistas¹². En 1484, Pinturicchio decoró una *loggia* con grutescos en Villa Belvedere, situada en el Vaticano. El término ya era bastante corriente en 1520 como para que apareciera en un contrato a Pinturicchio para que realizase las decoraciones de la Biblioteca del Duomo de Siena¹³. Por esta época, al menos otros tres pintores, Filippino Lippi, Pietro Perugino y Luca Signorelli, ya habían empleado ornamentos grutescos en su obra. En 1507, Nicoletto da Modena inscribió su nombre en el

¹¹ Summers, «Archaeology of the Modern Grotesque», pág. 21.

¹² Véase Dacos, *La découverte de la Domus Aurea*; el breve estudio de Chastel sobre este género, *La grotesque*, y Morel, *Les Grotesques*. Summers explora las consecuencias de este encuentro renacentista en «The Archaeology of the Modern Grotesque». (De la obra de Nicole Dacos tenemos traducida al castellano *Roma quanta fuit, o la invención del paisaje en ruinas*, traducción de Juan Díaz de Atauri, Barcelona: El Acantilado, 2014, donde se mencionan los grafitis de la Domus Aurea; es una pena que no esté traducida todavía su obra clásica sobre la morada de Nerón. N.T.)

¹³ Barasch, *The Grotesque*, págs. 20-21.

muro de la Domus Aurea y poco después grabó una serie de cuatro paneles ornamentales en estilo grotesco (podemos verlos en una copia de Giovanni da Brescia, un grabado sobre 1516, figura 11)¹⁴. Nicoletto siguió las tempranas interpretaciones de los grutescos, organizándolas en el formato «candelabro» desarrollado por Pinturicchio. Estas primeras interpretaciones incluían las criaturas metafóricas y combinatorias de los ornamentos romanos, pero no su disposición compositiva global en la pared. Los diseños de Rafael para la *loggia* del Vaticano, realizados por Giovanni da Udine entre 1515 y 1519, eran más «neronianos», estructurados como las composiciones encontradas en la Domus Aurea de Nerón. Esto no quiere decir que Rafael y DaUdine buscaran la veracidad arqueológica; más bien, los diseños romanos sirvieron como trampolín para su imaginación. Giovanni da Udine parece que tuvo mano libre por parte de Rafael para inventar y ejecutar sus grutescos, ya que era una de sus especialidades. Las imágenes se basan principalmente en fuentes clásicas (la Domus Aurea, pero también piedras preciosas, sarcófagos, monedas), mezclados con referencias modernas a astrolabios, compases y guantes, animadas con imágenes de historia natural virtual, representando una profusión de criaturas foráneas y exóticas de tierra, mar y aire¹⁵.

El primero de estos proyectos fue la decoración del departamento privado del cardenal Bernardo Dovizi, que incluía una *loggetta* llamada Bibbiena (véase ilustración 2), seguida poco después de otra *loggia* mucho mayor y más conocida en la primera planta. Nicole Dacos sugiere que, en la *loggetta*, es posible que Rafael ideara sus grutescos como una

¹⁴ La increíble iconografía de los cuatro paneles de Nicoletto sugiere que retratan la fundación de Roma, según Jacquelyn L. Sheehan, en *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art* (Washington DC: National Gallery of Art, 1973), págs. 478-84.

¹⁵ Dacos, *Loggia of Raphael*, págs. 33-44. Vasari afirma que fue Giovanni quien llevó a Rafael a conocer los diseños de la Domus Aurea.



11. Giovanni Antonio da Brescia, según Nicoletto da Modena, *Panel Ornamental con la inscripción «Victoria Augusta»*, sobre 1516. Grabado: Colección Rosenwald. Imagen, cortesía de la National Gallery of Art, Washington DC.

respuesta irónica a las restricciones de Vitruvio, «al dar forma cómica a lo que condenaba, representando cosas que eran aún más contrarias a la realidad»¹⁶. El cardenal Bibbiena era conocido por su humor excepcional y su gusto por los juegos de palabras, lo cual pudo haber influido en el carácter tan anárquico de estos diseños¹⁷. Los dibujos de Rafael se convirtieron en el modelo fundamental de la composición grotesca, ejerciendo, posiblemente, una influencia mucho mayor que los originales romanos. Dacos describe la rápida difusión de los diseños de Rafael, que fueron llevados a otros países por artistas que habían trabajado en la *loggia*, también los dibujaron innumerables artistas que viajaban hasta el Vaticano para estudiar estas obras. A los artistas también se les encargaba hacer copias de todo el conjunto¹⁸. Esto refleja, sin duda, el nivel de Rafael como artista, también indica hasta qué punto interpretó estas fantasías antiguas para sus contemporáneos, traduciéndolas a un idioma distintivamente moderno.

Como nuevo estilo decorativo, lo grotesco se desarrolló rápidamente a lo largo y ancho de Europa debido en gran parte a la aparición del grabado. Las artes gráficas fueron como internet en el siglo XVI y promovieron el intercambio de ideas visuales en un grado sin precedentes¹⁹. Más aún, el estilo grotesco se extendió por toda la cultura de corte europea, donde patronos influyentes, sobre todo los Médici, Francisco I de Francia y los Habsburgo, apoyaron con entusiasmo el sofisticado estilo. Francisco I trajo a los artistas italianos Il Rosso y Primaticcio para decorar su palacio de Fontainebleau

¹⁶ *Ibid.*, pág. 34.

¹⁷ Véase Barolsky, *Infinite Jest*, para un análisis más amplio de los vínculos del cardenal Bibbiena con el humor e ingenio del Renacimiento (págs. 6-8, 78, 96-7).

¹⁸ Dacos, *Loggia of Raphael*, págs. 307-15.

¹⁹ Sobre la historia de los grabados, véase Linda Hults, *The Print in the Western World: An Introductory History* (Madison: University of Wisconsin Press, 1966).

en 1520 y 1532, respectivamente. En apenas quince años, los artistas crearon en Fontainebleau su interpretación personal del ornamento grotesco, mucho más enrarecido e intrincado. En Fontainebleau, las frondosas viñas y zarcillos del grotesco mediterráneo dieron lugar a gruesas espirales curvilíneas. Este trabajo de espirales o tiras, junto con las elegantes figuras imposiblemente contorsionadas y entrelazadas, fue increíblemente influyente entre los artistas y diseñadores del norte. Los artistas de Fontainebleau se dispersaron tras la muerte de Francisco I y difundieron su estilo, pero su impacto se extendió aún más allá, gracias al ambicioso programa gráfico llevado a cabo. Los diseños de Il Rosso, grabados por René Boyvin, se hicieron especialmente famosos.

Al terminar el siglo XVI empiezan a ver la luz los grabados de diseños grotescos con nombre propio en el Norte. Aunque Alberto Durero desempeñó un papel pequeño, la tradición grotesca comenzó su andadura en las culturas septentrionales gracias, principalmente, a los Habsburgo y Basilea²⁰. Hacia 1520, Lucas van der Leyden, Daniel Hopfer, Urs Graf, Hans Holbein el Joven y Hans Burkmaier ya se habían puesto manos a la obra en los diseños grotescos. Hacia mediados de siglo ya se habían publicado numerosos libros de patrones para que el estilo grotesco estuviera disponible a un amplio espectro de artesanos. Por ejemplo, el título de la portada de un libro de máscaras grotescas de Cornelis Floris (1555) indica que estos diseños están pensados para el uso de pintores, herreros, picapedreros y grabadores. Vasari acreditó especialmente a Floris por haber traído a Flandes el «método de hacer grotescos»²¹. Influidos por el estilo de Fontainebleau

²⁰ La referencia primordial en este terreno sigue siendo C. P. Warncke, *Die ornamentale Grotteske in Deutschland, 1500-1650*, 2 volúmenes (Berlín: Spiess, 1979).

²¹ Giorgio Vasari, *Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors and Architects*, traducción de Gaston Du C. de Vere, 3 volúmenes (Nueva York:

y especialmente por los diseños de Rosso, Floris y Cornelis Bos llevaron la invención grotesca a un nivel nuevo y ayudaron a dar forma a la famosa escuela de Amberes. Aparecieron colecciones de diseños para decoración arquitectónica, sobre todo *Petites grotesques*, de Jacques Androuet du Cerceau, publicado en 1550, seguido del *Livre de Grotesques*, en 1566. Los libros de patrones para el estilo grotesco de moda alcanzaron su apogeo a comienzos del siglo XVII en Alemania, con la publicación de *Neues Gradesca Büchlein*, de Lucas Kilian, en 1607, seguido de dos colecciones adicionales en 1632, y *Neuw Grottesken Buch*, de Christoph Jamnitzer, editada en Nuremberg en 1610, que contaba con sesenta ilustraciones.

Los artistas del norte asimilaron los grutescos italianos en una vibrante tradición propia, la de la *drollerie**²². Estos dibujitos cómicos o extravagantes que habitan los márgenes de los manuscritos y proyectos escultóricos ya habían comenzado a adoptar un papel central a medida que se cerraba el siglo XV, animando el trabajo de Martin Schongauer y de

Abrams, 1979), 3, 2065. (Seguimos la traducción de Juan M. Montijano García y Mayte Méndez, Vasari, *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores*, Madrid: Tecnos, 1998. N.T.)

* (Se trata de las famosas «drolleries», diminutos dibujos cómicos realizados en los márgenes de los manuscritos medievales. En castellano no existe una traducción exacta que recoja su etimología: del francés «drôle» (bufón, bufonada), y posiblemente del alemán, «drol» (duende), que indicaría su carácter diminuto y burlón. Como bien dice la autora en el capítulo 3 de este libro, estos *marginalia* también se describían como *fabula* y *curiositate*, *babuini* o *babewyns* (literalmente, babuino, asunto de monos) y *fatrasies* (basura). Nos referiremos a ellas como «drollerie», ya que no son caricaturas propiamente dichas, término que es muy posterior y que define otros dibujos muy concretos. N.T.)

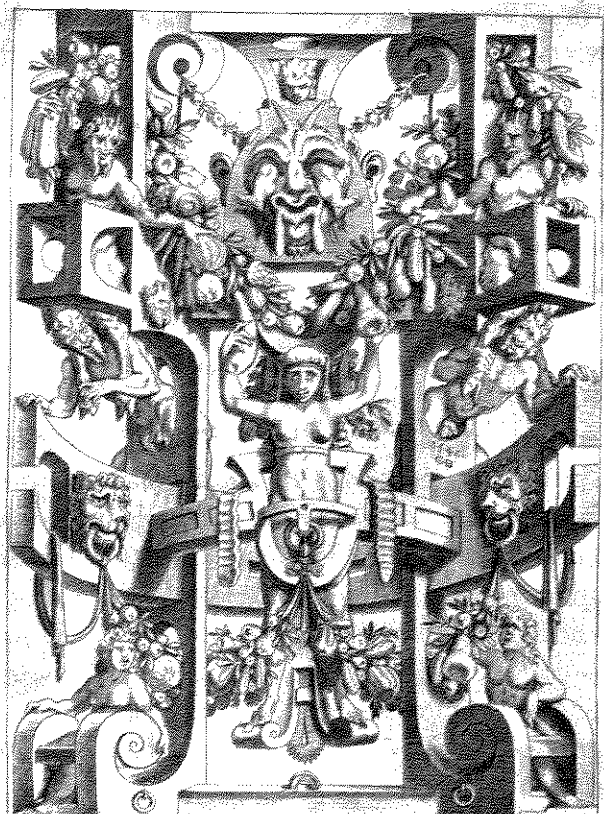
²² Véase Warncke, *Die Ornamentale Groteske*, sec. 3, «Groteske und Imaginerie populaire», 1, págs. 71-74. Sobre los marginalia medievales, véase Lilian M. C. Randall, *Images in Margins of Gothic Manuscripts* (Berkeley: University of California Press, 1966).

Hieronimus Bosch, El Bosco (véanse capítulos 3 y 4)²³. Como veremos, la *drollerie* del norte desempeñó su papel más importante al dar forma a las corrientes carnalescas y demoníacas de lo grotesco, artistas como Van Vianen y Kilian también añadieron nuevas interpretaciones de importancia al grotesco ornamental. Aunque las *drolleries* del siglo XVI se fusionaron con los grutescos, los artistas del norte no se sometieron rápidamente al patrón y a veces parece que, incluso, se mofaron de esas convenciones. Por ejemplo, en el grabado de Cornelis Bos, de 1546, el grotesco clásico es el principio organizativo del diseño, pero su simetría y orden quedan subvertidos a cada paso por las caricaturas orgánicas (figura 12). Estos sátiros y *putti* desnudos solo son clásicos de nombre y utilizan la estructura decorativa como si fuera un patio de juegos en mitad de la jungla. De hecho, Bos parece haber asentado la premisa clásica para, literalmente, agujerearla²⁴.

Estos artistas no estaban constreñidos por el canon clásico como sus congéneres italianos y, como resultado, su experimentación con la figura humana fue mucho más desenfadada y orgánica. Los famosos diseños de Lucas Kilian son ejemplo

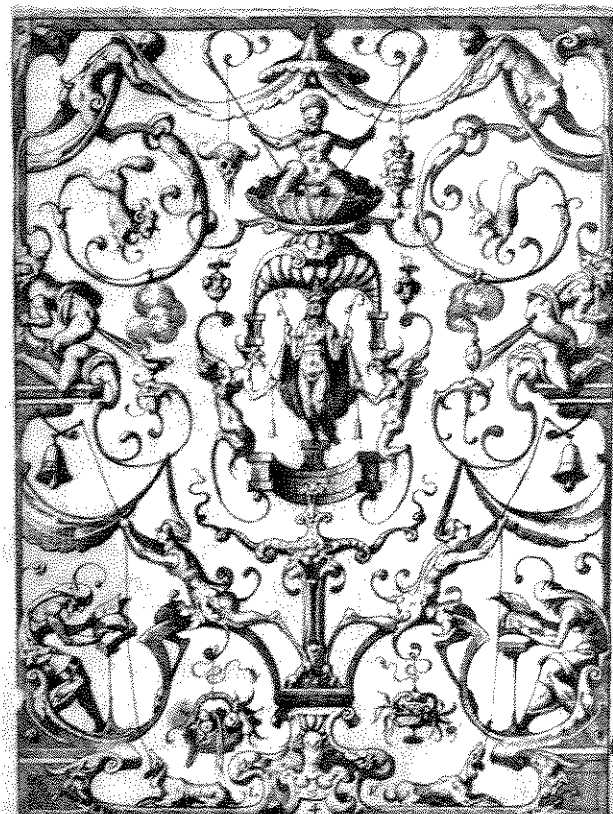
²³ E. H. Gombrich abordó brevemente estas diferencias en *The Sense of Order*, identificando la simetría bilateral como la característica clave del grotesco clásico, que le distinguía de la caricatura medieval: *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art* (Londres: Phaidon, 1979), pág. 254. (Traducción castellana: *El sentido del orden*, Madrid: Debate, 2004; trad. de Esteve Ríambau.)

²⁴ Sune Schéle, *Cornelis Bos: A Study of the Origins of the Netherlandish Grotesque* (Estocolmo: Almqvist y Wiksell, 1965). Bos también abordó el *trionfo* del Renacimiento italiano, la representación de figuras alegóricas en procesiones imaginarias, como base para una serie de caprichos extremadamente ingeniosos. Para un análisis del *trionfo* renacentista, véase Jacob Burckhardt, «On Allegory», en *Italian Renaissance Painting According Genres*, traducción de David Britt y Caroline Beamish (Los Angeles: Getty Research institute, 2005), págs. 70-72. (Traducción castellana: *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid: Akal, 2004; trad. de Jaime Ardal.)



12. Cornelis Bos, *Ilustración de paneles grotescos con dibujos geométricos y cartelas*, 1546, grabado. Copyright. The Trustees of the British Museum.

de ello: sus figuras elásticas se torsionan y retuercen desafiando la anatomía (figura 13). Se lanzan a una comedia burlesca que ofende a las convenciones sociales por todas partes. A cada lado, justo por encima del punto central, figuras invertidas trabajan en tándem para contrarrestar los esfuerzos del otro. La que está debajo brota en un largo cuello curvo, terminado en un pájaro o en la cabeza de un dragón, coronada por una lámpara encendida.



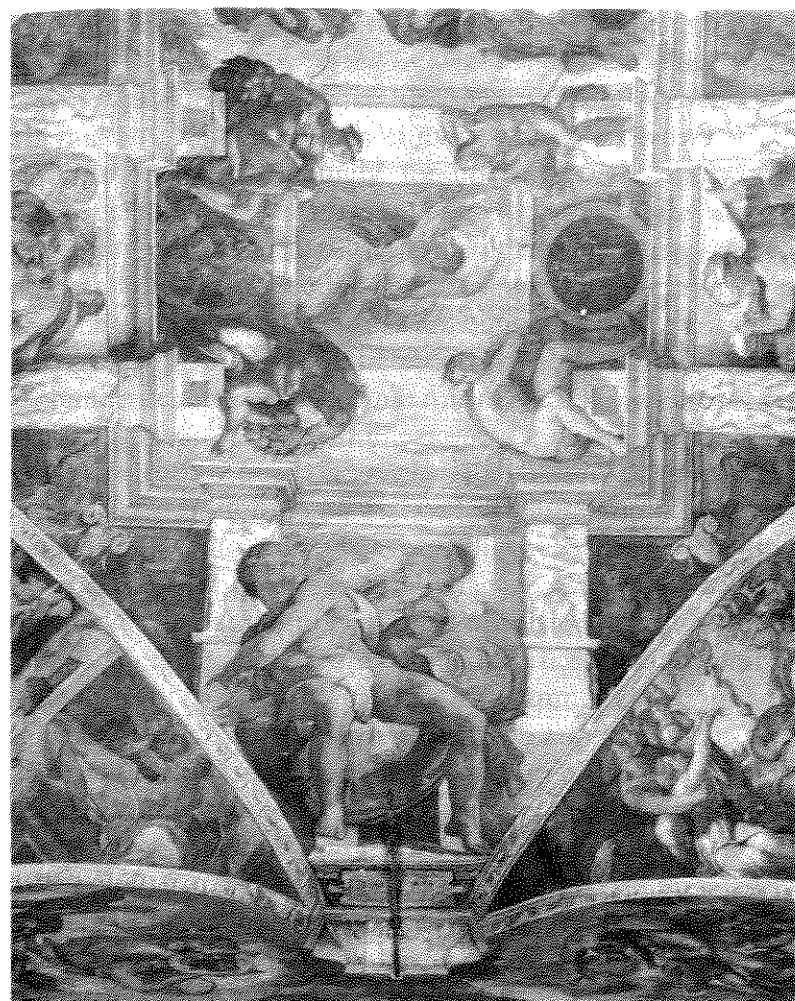
13. Lucas Killian, *Ilustración 4, Neues Grädesca Büchlein*, 1607, Augsburgo, Grabado. Copyright. The Trustees of the British Museum.

Una comparación rápida con el grabado de Da Brescia, donde *putti* clásicos se sientan plácidamente sobre unos zarcillos, demuestra cómo la distorsión y la exageración desempeñan un papel mucho mayor en los grotescos del norte. Las figuras orgánicas de Kilian parecen estar moldeadas con cartílagos y tendones, elementos clave del *Knorpelgrotesk* (literalmente, cartílago-grotesco). Un primer ejemplo de esto fue el estilo auricular, aquellas formas lobulares, cartilaginosas,

perfeccionadas por Paulus van Vianen y que llegan a su pleno efecto en el cáliz de Adam van Vianen. El *Knorpelgrotesk* y el estilo auricular son formas biomorfas que, como mucho, resultan provisionales, pueden transformarse en otra cosa en cualquier momento.

Lo grotesco no se restringió a las artes gráficas, sino que adoptó un papel predominante en la pintura, escultura, arquitectura y diseño de jardines a lo largo de todo el siglo XVI. Más aún, lo grotesco fue interpretado casi de inmediato como emblema de invención y libertad artística. El siglo XVI transformó lo grotesco en un principio estético, tanto en teoría como en la práctica.

En muchos sentidos, las interpretaciones del Renacimiento tardío siguieron la senda de sus antecesores romanos al identificar a los grotescos como emblemas de la invención, pero pusieron esos antiguos argumentos cabeza abajo. La famosa obra de Giorgio Vasari, *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores*, publicada en 1550, identificaba el arte de su propia época como la tercera y última fase, por su maestría en el estilo o *maniera*. En la estructura tripartita de sus *Vidas*, Vasari explica qué es esta tercera manera, pero primero constata que la primera y segunda manera trabajaron diligentemente para reconstruir el estilo clásico y hacerlo moderno. Según Vasari, el logro de los artistas de la tercera manera, como Rafael, era perfeccionar el estilo clásico, suavizando los duros contornos de las figuras del Quattrocento, como las de Mantegna, para producir un efecto más natural. Vasari se reserva sus mayores elogios para Miguel Ángel, pues la maestría en estos principios no era un fin en sí mismo. En cambio, el artista utilizaba su virtuosismo como medio para desafiar las convenciones clásicas y llevarlas más allá de sus posibilidades (figura 14). Miguel Ángel fue ejemplar, afirmaba Vasari, porque «esta licencia ha estimulado mucho a quienes vieron su obra, incitándoles a imitarlo, y nuevas fantasías se han visto des-



14. Miguel Ángel Buonarroti, *La Capilla Sixtina: el Profeta Jonás y la Separación de la luz y la oscuridad*, Capilla Sixtina, 1508-12. Palacio Vaticano, Estado Vaticano. Créditos fotográficos: Erich Lessing/Art Resource, NY.

pués, más conformes con el estilo grotesco que con la razón o la regla. De ahí que los artistas le deban infinita y perpetua gratitud, porque rompió los lazos y las cadenas de las

cosas que ellos ejecutaban invariablemente, siguiendo el camino trillado»²⁵.

Hay dos ideas cruciales que aparecen juntas en este párrafo. Primero, Vasari retrata la ruptura grotesca de la tradición clásica llevada a cabo por Miguel Ángel como un soplo de aire fresco para la libertad artística. Ahora, lujuria se equipara a libertad. Tiempo antes, en su *De la pintura antigua y el diálogo sobre la pintura* (1538-40), Francisco de Holanda atribuyó a Miguel Ángel una afirmación audaz, que suponía la inversión total de la famosa admonición de Horacio contra la lujuria artística, encarnada en lo grotesco, afirmando el derecho del artista a atreverse, a desplegar su virtuosismo e invención²⁶: «me agrada explicarte por qué es costumbre pintar aquello que nunca se ha visto en el mundo, y cuán razonable y correcta es esa libertad...»²⁷. Más aún, Vasari emplea el término «grotesco» para definir *un principio artístico*, expandiendo su significado de forma fundamental, más allá de la referencia específica a la ornamentación inspirada por los diseños de la Domus Aurea. Ahora, lo grotesco implica todas esas cualidades que desafían la regla y la razón de la segunda manera del Renacimiento, que generan las aberraciones deliberadas de la obra de Miguel Ángel y aquellas otras que iba a inspirar. Los artistas extrapolaron rápidamente los principios visuales de los recién descubiertos grotescos, pero solo sería a mediados de siglo cuando Vasari extendió por primera vez el significado del término más allá de su nomenclatura arqueológica para designar un tipo de expresión artística inspirada. Como siempre sucede con las cosas grotescas, la invención de imágenes supera al lenguaje.

²⁵ Vasari, *Lives*, 3, pág. 264. (Para la traducción al castellano, *op. cit.*)

²⁶ Summers, *Michelangelo*, especialmente «*L'alta fantasia*», págs. 103-43.

²⁷ Francisco de Hollanda, *Four Dialogues on Painting*, traducción de Aubrey F. G. Bell (Oxford: Oxford University Press, 1928), págs. 60-62. (Seguimos la traducción al castellano de Manuel Denis, *De la pintura antigua. El diálogo de la pintura*, Madrid: Visor Libros, 2003. N.T.)

Este movimiento, que será conocido como *manierismo* y que surge a partir de la primera generación de artistas inspirados por esta estética grotesca, se expandió en un fenómeno pan-europeo en el siglo XVI. Tal y como indican *mano* (mano) y *maniera* (estilo), el manierismo hizo del estilo y del virtuosismo individual el centro de su despliegue urbano. Lo grotesco fue el medio por el que toda convención de la representación, estilo y gusto quedó entre interrogantes. No existía nomenclatura estándar para lo grotesco. Las fuentes del período utilizaron varios términos (a veces en la misma frase), incluyendo *bizarrie*, *fantasie*, *capricci*, *scherzi*, *concetti* o simplemente *invenzioni*²⁸. Todas juntas, estas palabras describen obras de fantasía excepcional y delicioso ingenio. Tal y como señala Barolsky, este ingenio «es más cerebral que el humor... revela ingenuidad... y está basado en la incongruencia, la ambigüedad y los efectos inesperados»²⁹. Por ejemplo, el significado raíz de *capriccio* tiene que ver con saltar como una cabra y, además de sus felices asociaciones con los satiros, indica lo que un buen capricho debe hacer: «sobresaltar, sorprender y deleitar»³⁰. El *capriccio* suele describir una situación improbable o fantástica. En un sentido de algún modo más oscuro, las combinaciones grotescas también fueron descritas como monstruosas, quiméricas y antojadizas. Como el término técnico en las artes decorativas para el tipo de decoración mural inspirada por la Domus Aurea, «gro-

²⁸ Este texto concreto describe el proyecto arquitectónico de Miguel Ángel para la Capilla Medici y el alejamiento del artista de la proporción, orden y reglas dictados por Vitruvio (nuevamente redescubierto en el siglo XV) y que fue adoptado como premisa fundamental del diseño en el Quattrocento.

²⁹ Para una recopilación de los escritos del Renacimiento sobre lo grotesco, véase Paola Barocchi, ed., *Scritti d'arte del Cinquecento* (Milán: R. Ricciardi, 1971-77, volumen 3).

³⁰ Sobre el *capriccio*, véase Mai y Rees, eds., *Das Capriccio als Kunstprinzip*, y May y Rees, eds., *Kunstform Capriccio*.

tesco» siguió continuamente en uso en el siglo XVIII³¹. Al igual que sus precursores clásicos, el grotesco del Renacimiento estuvo estrechamente unido a los debates relativos al papel del ornamento.

Los grutescos solían decorar *loggias* y galerías, «habitaciones que constituyen el límite entre interior y exterior» y animaban los marcos de los cuadros. Maria Fabricius Hansen señala que, «en el manierismo... es difícil decidir dónde acaba el marco y dónde comienza propiamente la obra»³². En el siglo XVI, lo grotesco a menudo adoptó un papel central en las composiciones artísticas, así como en los debates estéticos. Incluso en sus primeras encarnaciones, los artistas consideraron los grutescos como algo más que un elemento decorativo. Podemos verlo en la serie de frescos de Luca Signorelli representando a autores clásicos, en la Capilla Brizio de la Catedral de Orvieto, comenzada en 1499³³. Aunque los grutescos sirvieron como ornamentos exteriores, interrumpen el presunto significado de la obra. En la ilustración 15, Empédocles (tal y como se le conoce tradicionalmente) se sale del marco de su cuadro; su expresión sorprendida implica que acaba de darse

³¹ Barasch analiza esto en detalle en *The Grotesque*.

³² Maria Fabricius Hansen, «Maniera and the Grotesque», en Wolfgang Braungart, ed., *Manier und Manierismus* (Tübingen: M. Niemeyer, 2000), págs. 250-63. Entre los estudios importantes sobre el manierismo están: John Shearman, *Mannerism* (Middlesex: Penguin Press, 1967), y Arnold Hauser, *Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*, traducción de Arnold Hauser y E. Mosbacher (Londres: Routledge y Kegan, Paul, 1965). (Trad. castellana, *El manierismo. Crisis del Renacimiento y origen del arte moderno*, Madrid: Guadarrama, 1965.)

³³ Véanse las apreciaciones de Harpham en la obra, *On the Grotesque*, 45. La bibliografía reciente incluye: Creighton Gilbert, *How Fra Angelico and Signorelli Saw the End of the World* (University Park: Pennsylvania State University Press, 2003), y Jonathan Riess, *The Renaissance Antichrist: Luca Signorelli's Orvieto Frescoes* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995).



15. Luca Signorelli, *Detalle de la Capilla de la Madonna de San Brizio*, sobre 1499. Duomo de Orvieto, Italia. Créditos fotográficos: Alinari/Art Resource, NY.

cuenta de que está rodeado de monstruosidades retorcidas. El «argumento» (lo que se supone que es el tema fundamental) y el «ornamento» se apoyan el uno en el otro, rompiendo las jerarquías y los papeles convencionales para combinarse parcialmente. La cabeza desafía la ventana espacial, tan im-

portante en la pintura renacentista, mientras que los grutescos que la circundan (al igual que los que circundan a otros autores) no se pretenden como mero entretenimiento de fondo, sino que presentan varios elementos que complican nuestra interpretación del conjunto de la obra. Al inclinarse hacia nuestro espacio, la figura no está representada para que la miremos, y su respuesta a la forma en que ha sido estructurada revela el tipo de reflexión sobre el estilo y la representación que pronto se convertirá en marca de la casa del manierismo.

En su composición para el techo de la Capilla Sixtina, Miguel Ángel llevó más allá la entremezcla del marco con la narración y del ornamento con el argumento. Cada panel narrativo está estructurado por cuatro *ignudi*. Aunque estos bellos desnudos no tienen vínculo directo con las escenas que circundan, también pretenden hacer algo más que decorar. Para lograrlo, exageran en vez de minimizar sus características ornamentales. Sus brazos y piernas penetran en los paneles narrativos y su carnalidad sensual, enfatizada por sus cuerpos musculosos y movimientos difíciles, compite por llamar nuestra atención. Tanto en su disposición simétrica como en sus poses tan artificiales y desequilibradas, el eco distante de las figuras deportivas de la Domus Aurea encuentra su expresión más poderosa en los *ignudi*. Las improvisaciones de Miguel Ángel sobre las posibilidades de la figura humana actúan como contrapunto mudo a la gran narración del techo, la de la divina creación. La figura sentada de Jonás forma parte de una serie de profetas y sibilas que se sientan en la base de una bóveda, uniendo los límites entre muro y techo. Sin embargo, Jonás se sienta directamente en el altar y es el único profeta que contempla la sublime escena de la creación. Al hacerlo, pasa de un papel secundario de apoyo a otro primario, conduciéndonos por el drama narrativo. Simbólicamente, para alguien que ha «muerto» en la boca de una ballena durante tres días, tan solo para volver a la vida a tra-

vés de la gracia de Dios, Jonás nos conduce por la historia de la caída humana, anticipando la necesidad de redención. Dios, en éxtasis mientras presencia el momento original, se para luz de oscuridad y Jonás se contorsiona en una serie de movimientos contradictorios. Sus movimientos son tan extremos que anulan cualquier tipo de movimiento. Pero lo más increíble, tal y como señalaba Vasari, es que el cuerpo serpenteante en primer plano de Jonás se contrapone al espacio arquitectónico que anima. Sus piernas sobresalen justo donde se curva la cúpula, alejándose de los espectadores para unirse al muro, mientras que la parte superior de su torso se retrotrae hacia el techo, que se viene hacia el espectador. Jonás dirige un espacio ilusionista que es precisamente lo contrario al hecho sólido arquitectónico.

La tercera manera o *terza maniera* reclama el derecho del artista dotado a conseguir que su artificio sea aparente y, con ello, Miguel Ángel expuso el artificio del propio estilo clásico. Artificios como este fueron elogiados específicamente por su *maniera*, por hacer que el estilo fuese increíblemente evidente. La maestría de Miguel Ángel crea una ilusión importante de vida; pero la musculatura exagerada de Jonás y sus movimientos contradictorios, junto con un primer plano igualmente extremo, además de las inversiones del espacio ilusionista, hacen que el espectador sea consciente tanto de los mecanismos pictóricos cuanto del virtuosismo excepcional de su hacedor. Se nos despierta de la ficción de que estamos mirando algo real y, en cambio, vemos el extraordinario mundo del propio quehacer del artista. Solo un artista de una gran imaginación generadora, *ingegno*, podría haber inventado estos *grotesche* y *bizarrie*. Según el pensamiento neoplatónico del período, este *ingegno* era innato, un don divino que no podía ser enseñado. En su *Trattato dell'arte de la pittura* (1584), Paolo Lomazzo declaró que «en la invención de *grotesche*, más que en ninguna otra, corre cierto *furor* y *bizarria* naturales», sin esta habilidad innata, incluso los artistas más

dotados serían «incapaces de hacer nada, a pesar de todo su arte»³⁴. El despliegue de la imaginación por la imaginación, que Horacio vinculó a lo grotesco por primera vez, ahora se constituye como la preocupación fundamental de la sensibilidad de la época.

Vasari estableció una distinción aparentemente contradictoria entre las criaturas fantásticas, los exuberantes ornamentos de los artesanos medievales y los de sus coetáneos del siglo XVI. Vasari despreciaba el «monstruoso y bárbaro» arte (gótico) alemán por su falta de claridad estructural y su amor hacia el exceso por encima del orden³⁵. Sin embargo, elogiaba a los artistas de la *terza maniera* por esos mismos rasgos, cuanto más extravagantes, mejor. Como en Horacio, la distinción se establece entre alto y bajo, plebeyo o patricio. El siglo XVI fue muy consciente del estilo y buscó deliberadamente una representación objetiva y convincente para crear una fantasía o invención subjetiva; sin embargo, en lo que respecta a Vasari, el artesano medieval no tenía reglas de diseño, en primer lugar, y ningún medio para construir una ilusión convincente, en segundo. Su mezcla de estructura y ornamento, sus salvajes invenciones, solo eran prueba de su estatus bajo, premoderno. Rafael y Castiglione caracterizaban la arquitectura de los góticos como, «privada de toda gracia, sin ningún estilo»³⁶. Por supuesto, la adquisición consciente de gracia y estilo era algo propio del elevado estatus del artista renacentista, ahora intelectual y literato cuya obra circulaba en los ámbitos eruditos de la poesía y la filosofía. La distinción de Vasari también lo es de clase, pues separa el artificio del artesano iletrado del quehacer del artista instruido. A pesar de las

³⁴ Gian Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* (Milán: Pietro Tini, 1585), Libro 6, pág. 424.

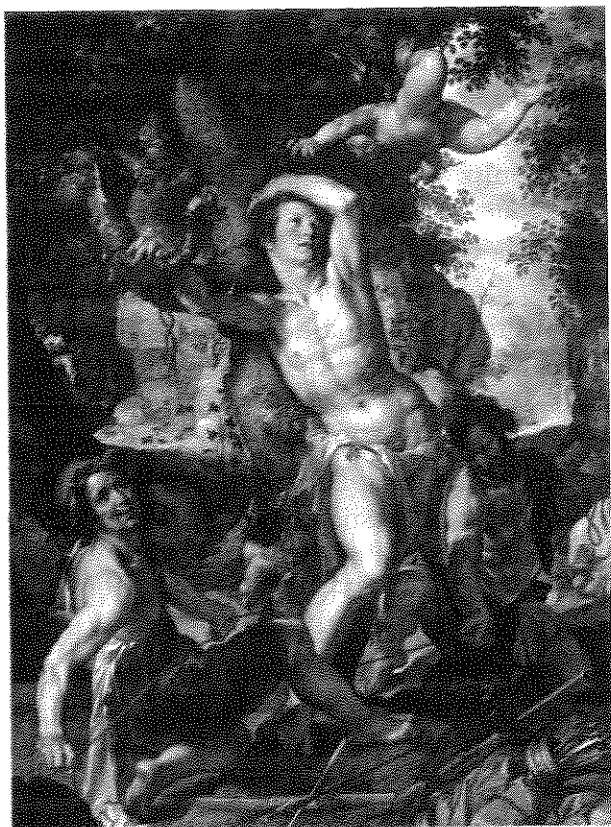
³⁵ Erwin Panofsky, «The First Page of Vasari's 'Libro': A Study on the Gothic Style in the Judgement of the Italian Renaissance», en *Meaning in the Visual Arts* (Garden City NY: Doubleday, 1955), págs. 169-235.

³⁶ Citado en Shearman, *Mannerism*, pág. 17.

protestas de Vasari, las interconexiones entre medievales y manieristas fueron muchas y complejas. Los artistas italianos como Pontormo incorporaron las figuras angulares y atenuadas del estilo gótico, mientras que los pintores del norte, como Joachim Anthonisz Wtewael, injertaron el manierismo en su raíz gótica.

La influencia de Miguel Ángel en el pintor holandés es evidente tanto en la musculatura de las figuras de Wtewael cuanto en la torsión extrema de sus poses (ilustración 16). Deslumbra al espectador con figuras serpenteantes en primer plano, que se giran en el espacio encontrando su figura inversa en cualquier lugar. Encarnan plenamente la simetría y los patrones ornamentales. La pose serpenteante y extremadamente estilizada de Sebastián, un brazo y una pierna se adelantan hacia nosotros, los otros se retrotraen, emula la postura de sus torturadores en la parte inferior. Sobre ese mismo eje sesgado vuela el ángel mensajero en un primer plano radical, su piel exageradamente rosada y verde se equipara a la de Sebastián. La extrañeza de las invenciones de Wtewael es tan cautivadora que tenemos que recordar, con cierto sentimiento de culpa, que se trata de una escena de tortura brutal. Nuestras respuestas de terror y deleite son tan incompatibles con la violencia de la escena como la sensualidad, la luz y el bello rosado de Sebastián. La composición de Wtewael lleva al ornamento a tal exceso que se convierte en grotesco. Más que realzar la intención del conjunto de la composición, contradice esas intenciones, dejando que el significado de la obra entre, al menos, en la ambigüedad.

Hay otro vínculo inesperado entre lo grotesco y la ventana espacial del Renacimiento. David Summers escribe que, «no es coincidencia que lo grotesco surgiera en el arte occidental junto a la imitación de las apariencias. Si en primera estancia nos vemos inclinados a creer o aceptar lo que reconocemos para, solo después, dudar de ello... entonces ilusión y grotesco explotan esa primera proclividad. La palabra 'ilu-



16. Joachim Anthonisz Wtewael, *El Martirio de San Sebastián*, 1600. Óleo sobre lienzo, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas, MO. Adquisición Nelson Gallery Foundation, F84-71. Créditos fotográficos: Jamison Miller.

sión' proviene de *ludere*, 'jugar' y, desde ese punto de vista, las ilusiones y los grutescos no están tan distanciados, más bien debemos mantener nuestra credulidad inicial para que nos entretengan³⁷. Los artistas del siglo XVI ya tenían a mano

³⁷ Summers, «Archaeology», 25-26. En *Homo Ludens*, Huzinga señaló la raíz etimológica de «illusion» e identificó el significado literal de ilusión

todos los mecanismos ilusionistas de la perspectiva matemática. Como ya hemos visto, tanto el Empédocles de Signorelli como el Jonás de Miguel Ángel subvirtieron el espacio perspectivo como parte de su invención³⁸.

En los frescos de grutescos de Jacques du Cerceau (ilustración 17), las ilusiones espaciales que excavaban el espacio pictórico renacentista se convierten en materia prima de un artificio fantástico³⁹. El espacio perspectivo de un elemento contradice al siguiente y todo el diseño presenta una composición de distintos puntos de vista. Las macetas a ambos lados refuerzan el carácter plano del muro, mientras que el patrón cuadrículado consiguiente puede leerse como algo que trepa hacia arriba como una planta, o bien como algo que se retrotrae en el espacio ilusionista. De cualquier modo, los patrones planos de las decoraciones superiores y las inferiores se contradicen con la recesión espacial de las escaleras y cúpulas, estos elementos arquitectónicos también envían mensajes mixtos. Dos figuras ascienden en oposición a las escaleras ceremoniales que aparecen en un perfil radical. Estas escaleras, a medida que ascienden, primero se retrotraen en el espacio ilusionista, tan solo para desplegarse inexplicablemente hacia nosotros. Sostenidas por dos figuras a modo de *herma** sobre

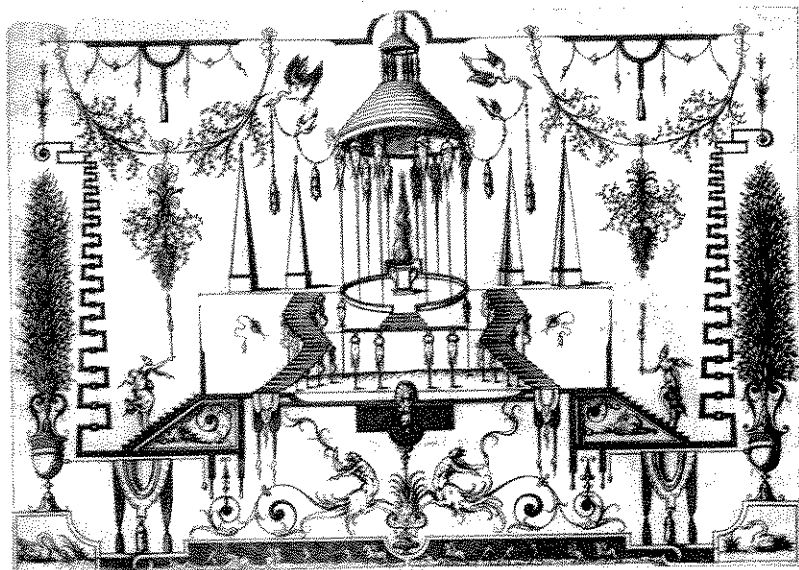
ilusión → mofarse!

como «jugar-contr» (pág. 11). (La palabra «ilusión», como «illusion», en inglés, es claramente latina, proviene de «illusio, -onis» («engaño»), del verbo «illudere» (burlarse de), formado por el prefijo «il» y «ludere» (jugar), por lo que originalmente significaba «jugar contra», «hacer mofa». N.T.)

³⁸ Véase el análisis de Barolsky, en *Infinite Jest*, págs. 13-30.

³⁹ Jacques Androuet du Cerceau publicó más de veinte libros sobre arquitectura y diseño. Entre los relativos al diseño de grutescos están *Petites grotesques* (Orléans, 1550), *Livres des grotesques* (París, 1566) y *Grandes arabesques* (París, 1582).

* *Herma*, plural de «hermes» (en el original inglés «hermlike»). Originalmente eran montones de piedras que delimitaban caminos, los que pasaban añadían piedras como, por así decir, señalar su paso. En época clásica evolucionaron hacia un pilar de piedra, terracota o bronce que solía representar el busto de Hermes, dios de las fronteras y mensajero de los



17. Jacques Androuet du Cerceau, *Grande grotesque*, del *Livre de Grotesques*, 1566. Aguafuerte. Copyright. The Trustees of the British Museum.

un falo, las escaleras conducen a cuatro formas geométricas que proyectan sombras sobre un plano del suelo que no parece existir. El elemento central, una especie de glorieta con extraños torsos humanos que cuelgan de y/o soportan la canopia, se sitúa de tal manera que el espectador tiene una visión de pájaro, pero también de hormiga, dentro de la estructura. Du Cerceau juega con una carta ganadora definitiva: si solo podemos obtener esta vista a nivel de los ojos y a una distancia muy cercana, entonces el despliegue tan elabo-

dioses, pero también de la suerte («golpe de suerte» en griego es *hermaion*); lo más destacado era el pene en erección tallado, símbolo de virilidad y de defensa. Eran potentes señales de límite, pero también servían como imágenes apotropaicas, que alejaban cualquier mal, por lo que se colocaban a la puerta de las casas. N.T.

rado de las escaleras en el espacio es una completa artimaña. Nos adentramos en lo más profundo tan solo para encontrarnos con que nuestra perspectiva de destino está en la parte más exterior a todo lo que hay en el panel.

La anamorfosis fue un juego de ilusión perspectiva especialmente potente, que apareció por primera vez en los cuadernos de notas de Leonardo da Vinci. La anamorfosis subvierte la perspectiva lineal al volver sus propios principios contra ella y acaba con la convención de que la imagen debe verse en un ángulo de noventa grados respecto al espectador. Uno de los ejemplos más potentes de anamorfosis es el cuadro de Hans Holbein de los embajadores franceses, terminado en 1533 (ilustración 7)⁴⁰. Aquí, la sorprendente representación de dos hombres de cultura mundana y estatus sustancial contiene una forma anómala, desenfocada, en la parte inferior izquierda del cuadro, que parece flotar en un espacio improbable. Vista desde el borde del extremo izquierdo o derecho del marco, esta anamorfosis se revela como una calavera, una *vanitas* tradicional. Anamorfosis deriva de la palabra griega «formarse de nuevo». Para que lo informe tome forma y quede enfocado, las realidades inmediatamente visibles en el cuadro de Holbein deben desvanecerse y perder forma. Aunque la perspectiva anamórfica cuestiona la visión normativa, deja una *vanitas* como advertencia, que acaba con todos los elementos de éxito mundano en juego⁴¹.

⁴⁰ Oskar Bätschmann y Pascal Griener, *Hans Holbein* (Londres: Reaktion Books, 1997); Susan Foister et al., *Holbein's Ambassadors: Making and Meaning* (Londres: National Gallery of Art, 1998); Stephanie Buck, *Hans Holbein* (Colonia: Könemann, 1999). Sobre la anamorfosis y la teoría periódica, véase: Lyle Massey, *Picturing Space, Displacing Bodies: Anamorphosis in Early Modern Theories of Perspective* (University Park: Pennsylvania State University Press, 2007), y Baltrušaitis, *Anamorphoses*.

⁴¹ Véase Keith Moxey, «Mimesis and Iconoclasm», *Art History* 32 (Febrero, 2009), págs. 52-77.

Hacia el 1500, los artistas ya tenían plena comprensión de las técnicas necesarias para crear una ilusión convincente, pero determinados artistas comenzaron a abandonar la verosimilitud como punto final y la convirtieron en un medio para colmar las expectativas del espectador ante sus encantos. Vasari relata una historia sobre Leonardo da Vinci que une ilusión y grotesco. Ante la petición de su padre para que decorase una rodela (un escudo pequeño y redondo), Leonardo

comenzó a pensar lo que pintaría en ella y resolvió hacer alguna cosa que aterrorizara a todos los que la contemplaran, produciendo un efecto similar al de la cabeza de la Medusa. A una habitación donde solo él tenía acceso, Leonardo llevó lagartos, lagartijas, gusanos, serpientes, mariposas, langostas, murciélagos y otros animales extraños, con los cuales compuso un horrible y espantoso monstruo... Lo representó saliendo de una roca oscura y hendida, vomitando veneno por sus fauces abiertas, fuego por sus ojos y humo por su nariz, de un aspecto realmente terrible y espantoso⁴².

Una vez acabada, el artista invitó a su padre a ver la rodela y la puso sobre un caballete iluminado por la luz deslumbrante de la ventana. Al entrar, su padre estaba «desprevenido», la ilusión era tan convincente que no reconocía que era una rodela o que estuviese pintada y, estremecido, retrocedió. En ese momento, Leonardo le contuvo, diciendo: «esta obra ha servido a su propósito; llévala, pues, ya que ha producido el efecto deseado». Ser Piero pensó que en verdad eso era más que milagroso y elogió calurosamente la idea de Leonardo⁴³. Es un pasaje fascinante. Gracias a su imaginación e inspirado artificio,

⁴² Vasari, *Lives*, 2, págs. 781-2.

⁴³ *Ibid.*

Leonardo realiza una obra de alquimia, un milagro donde serpientes y murciélagos se transforman en una criatura monstruosa. El artista no intentaba realizar simplemente una ilusión, sino sorprender, estremecer y deleitar. Lo consigue al unir las técnicas del ilusionismo, realizadas por su cuidadoso estudio de diversos insectos y reptiles, con la fantasía combinatoria de lo grotesco, haciendo que lo artificial parezca completamente real. Al repentino temor de su padre le siguen de inmediato el deleite y el deseo ante el genio de Leonardo. Leonardo invierte la advertencia de Horacio ante la vanidad artística, su monstruo se convierte en un despliegue audaz de virtuosismo.

Según Vasari, Leonardo logró esta fusión de imágenes apotropaicas con sorprendente ilusionismo en un cuadro al óleo de Medusa, que empezó poco después de la rodela (y que dejó inacabado). La famosa advertencia de Isidoro de Sevilla contra los mecanismos ilusionistas de la pintura viene al caso. Observen cómo, al igual que Leonardo, pasa de la ilusión a la invención grotesca: «La pintura (*pictura*) también puede llamarse *fictura*; de hecho, es una imagen simulada, no la verdad. Más aún, está coloreada, es decir, untada con algún color que no es fiel ni verdadero... cuanto más se esfuerzan por conseguir que las cosas sean más reales, más falsedad crean; pintan una quimera de tres cabezas por aquí, una Scylla allí, humana su parte superior, ceñida con cabezas de perros la parte inferior»⁴⁴.

La fusión de contrarios en el relato de Vasari y en el monstruo de Leonardo encuentra su emulación verbal en el diálogo *Il Figino* (1591) de Giorgio Comanini, que elogia otra

⁴⁴ Isidoro de Sevilla, *Etimologiae*; citado en Summers, *Michelangelo*, págs. 48-9. (La mejor edición de las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla es la edición bilingüe, con traducción y notas de José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2004. N.T.)

criatura combinatoria, en este caso un retrato de Arcimboldo titulado *Vertumnus* (ilustración 5)⁴⁵:

Quienquiera que seas, que contemplas
mi extraña y desafortunada imagen,
y en tus labios una sonrisa,
ese brillo en tus ojos
que recorre todo tu rostro
con cierto deleite recién descubierto
al ver a este nuevo monstruo

....

si no admiras
la fealdad que me hace
bello, entonces no sabes
hasta qué punto, la fealdad
sobrepasa a toda belleza.
Hay muchos en mí
y siendo muchos, estoy solo⁴⁶.

Comanini muestra el deleite absoluto en lo extraño y bizarro, la fusión deliberada de contradicciones que reinaba en aquella época. Nunca podremos resolver la conjunción de lo oculto con lo bello, tan solo contemplar la fusión entre naturaleza muerta y retrato en las cabezas de Arcimboldo. El personaje más ilustre, el propio emperador, mezclado con vulgares vegetales y frutas, su ambigüedad perfectamente equi-

⁴⁵ Vertumnus era un dios etrusco que se incorporó a la cosmología romana. Se le asoció oportunamente con la transformación y más tarde sería conocido como la deidad de la agricultura y las estaciones.

⁴⁶ Para una traducción completa, véase Giorgio Comanini, *Il Figino, ovvero del fine della pittura* (Mantua, 1591), traducción de Ann Doyle-Anderson y Giancarlo Maiorino, en *The Figino: Art Theory in the Late Renaissance* (Toronto: University of Toronto Press, 2007). La traducción de este extenso poema (del que solo cito una parte) es de Piero Falchetta, en Pontus Hultén, ed., *The Arcimboldo Effect: Transformations of the Face from the Sixteenth to the Twentieth Century* (Nueva York: Abbeville Press, 1987), pág. 185.

librada mantiene al espectador fascinado. Cuando Comanini observa que, «¿quien quiera que imite, acaso no está haciendo una burla de algún tipo?», nos recuerda nuevamente que el Renacimiento vio el lado caprichoso de los elementos ilusionistas⁴⁷. Vertumnus también es una doble ilusión, ofrece representaciones convincentes de frutas, granos, flores y vegetales, pero son cosas que pueden diluirse en ilusiones igualmente convincentes de los ojos, nariz o nuez⁴⁸. La primera ilusión muestra la pericia del artista⁴⁹, pero al disponer estos objetos para crear un busto, al componer y contradecir la ilusión, también muestra su poder de improvisación. Como sucedía con la rodela monstruosa de Leonardo, la habilidad compositiva de Arcimboldo es digna de elogio; aunque, tal y como afirmaba Lomazzo, al artista había que admirarle sobre todo por su capacidad de invención⁵⁰.

⁴⁷ Citado en Thomas DaCosta Kaufmann, «Caprices of Art and Nature: Arcimboldo and the Monstruous», en Mai y Rees, eds., *Kunstforum Capriccio*, pág. 43. Para una investigación más extensa de las «bromas serias» de Arcimboldo, véase Kaufmann, «Arcimboldo's Serious Jokes: 'Mysterious but Long Meaning'», en K.-L. Selig y E. Sears eds., *The Verbal and the Visual: Essays in Honor of William Sebastian Hecksher* (Nueva York: Italica Press, 1990), págs. 59-86.

⁴⁸ P. Preiss, *Giovanni Arcimboldo* (Praga: Novu, 1967); Thomas DaCosta Kaufmann, *Variations on the Imperial Theme in the Age of Maximilian II and Rudolf II* (Nueva York: Garland, 1978), y Kaufmann, *The Mastery of Nature: Aspects of Art, Science, and Humanism in the Renaissance* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993). Véase, sobre todo, el notable estudio editado por Sylvia Ferino-Pagden, *Arcimboldo: 1526-1593* (Milán: Skira; Londres: Thames and Hudson, 2007).

⁴⁹ Kaufmann, «The Allegories and their Meaning», en Hultén, ed., *The Arcimboldo Effect*, pág. 97.

⁵⁰ La mención de Vasari de que la rodela de Leonardo fue vendida al duque de Milán invita a conjeturar hasta qué punto se vio inspirado Arcimboldo por esta obra en particular. Arcimboldo estudió en Milán, donde Leonardo se había ganado su temprana fama y donde hizo sus principales contribuciones al manierismo (1483-1500). Está consensuado que Arcimboldo conocía muchos de los dibujos de Leonardo de cabezas gro-

El poema de Comanini capta elegantemente la forma en que las creaciones de Arcimboldo bloquean y revuelven las corrientes lineales del lenguaje y la lógica. En su ensayo de 1978 sobre Arcimboldo, Roland Barthes lograba un efecto similar de una forma bastante más metódica, enumerando las diversas figuras del discurso que podían aplicarse a cada uno de estos retratos combinatorios.

También Arcimboldo, a su manera, es un retórico: con sus Cabezas arroja todo un paquete de figuras retóricas dentro del discurso de la imagen: la tela pasa a ser un auténtico laboratorio de tropos. Una concha sirve de oreja, es una *Metáfora*. Un montón de peces equivale al *Agua* —en la que habitan los peces—, es una *Metonimia*. El *Fuego* se convierte en cabeza llameante, es una *Alegoría*. Enumerar los frutos, los melocotones, las peras, las cerezas, las frambuesas, las espigas para sugerir el Verano, es una *Alusión*. Repetir el pez para formar con él una nariz por aquí y una boca por allá, es una *Antanaclasis* (repetir una palabra con sentido distinto cada vez). Evocar un nombre por otro que tiene la misma sonoridad... es una *Paranomasia*; evocar una cosa gracias a otra que tiene la misma forma (una nariz por el lomo de un conejo), es una paranomasia de imágenes, etcétera...⁵¹

A medida que se acumulan sus categorías y explicaciones, Barthes demuestra las complejidades de las invenciones vi-

tescas y de historia natural (véanse los ensayos de Beyer, Kaufmann y Leydi, en Ferino-Pagden, ed., *Arcimboldo: 1526-1593*) y, sin duda, conoció la descripción de Vasari de la rodela.

⁵¹ Roland Barthes, «Rhétoriqueur et magicien», en *Arcimboldo* (Parma: Franco Maria Ricci, 1978), págs. 30-32. Philippe Morel aborda el argumento de Barthes en su ensayo «Arcimboldo's Composite Heads, Grotesques, and the Aesthetics of Paradox», en Ferino-Pagden, ed., *Arcimboldo, 1526-1593*, págs. 221-32. (Traducción castellana: *Lo obvio y lo obtuso, imágenes, gestos, voces*, Barcelona: Paidós, 1986; trad. de C. Fernández Medrano.)

suales de Arcimboldo y los torpes esfuerzos del lenguaje por intentar emularlas. Su letanía de términos proporciona un ejemplo perfecto de la descripción que hace Ruskin de lo grotesco: como algo visual que puede captarse en un momento, pero que lleva mucho tiempo describirlo en palabras.

La caracterización de Vertumnus como un «monstruo nuevo» quizá sea el aspecto más revelador del poema de Comanini. «Monstruo» solía emplearse para describir a una criatura que de alguna forma era un híbrido o compuesto, pero también podía referirse a algo de tamaño o fuerza prodigiosa. En suma, un monstruo estaba más allá de los límites del orden natural. El término descubre un elemento clave de los grotescos de Arcimboldo: pone a prueba los límites entre las invenciones del hombre y las de la naturaleza. Un monstruo subvierte las reglas del diseño, carece de unidad u orden, pero su impacto real procede de la forma en que contradice las leyes de la naturaleza. Aunque los observadores modernos tienden a interpretar las aberraciones como algo estrictamente antinatural y amenazador, algunos espectadores del siglo XVI adoptaron una visión alternativa. Los monstruos también fueron entendidos como actos caprichosos de Dios, maravillas de la fértil invención de la naturaleza, incluso como portentos. La naturaleza era «una artesana ingeniosa y los monstruos, sus obras más artísticas»⁵². La imaginaria de Arcimboldo conjugaba el artificio humano y divino, así como lo monstruoso y lo maravilloso, sus monstruos pintados se asociaban a las bizarras criaturas forjadas por la mano de Dios, el gran artífice. Ambos eran maravillas que evocaban una sensación de deseo en el espectador.

La idea de lo monstruoso y bizarro como una burla de la naturaleza⁵³ o una improvisación ingeniosa va en contra de las

⁵² Kaufmann, «Caprices», pág. 36.

⁵³ Paula Findlen, «Jokes of Nature and Jokes of Knowledge: The Playfulness of Scientific Discourse in Early Modern Europe», *Renaissance*

sensibilidades contemporáneas. Resulta incómodo leer el análisis de Vasari del retrato a cuerpo entero de Morgante, el enano de la corte, pintado por Bronzino para el duque Cosimo de Medici), que aparece representado «desnudo y de dos maneras —es decir, por un lado de frente y por otro de espaldas, con los miembros bizarros y monstruosos que tenía el enano; qué cuadro de este tipo podría resultar bello y maravilloso». Después, Vasari relata que el duque también poseía una escultura de mármol de Morgante desnudo, «que es tan bella y resulta tan real, que probablemente no se haya visto nunca monstruo mejor forjado»⁵⁴. La descripción que hace Vasari de la fascinación de Leonardo por la deformidad exhibe cierta insensibilidad parecida hacia el sufrimiento de la persona en cuestión: «se complacía tanto cuando veía cabezas humanas curiosas, sea por sus barbas o su cabellera, que era capaz de seguir durante un día entero a quienquiera le hubiese llamado la atención por este motivo; y adquiriría tan clara idea del personaje, que cuando regresaba a su casa podía dibujar la cabeza tan bien como si el hombre hubiera estado presente»⁵⁵. Sin embargo, debemos mencionar que aquellos primeros modernos vivieron en un mundo en el que la enfermedad y la desfiguración eran mucho más habituales que hoy en día. Si las circunstancias individuales del «monstruo» eran de poco interés, la mentalidad intelectual de la época abarcaba la diversidad y fecundidad del mundo vivo y percibía lo extraordinario en lo que ahora caracterizaríamos como imperfecto.

Arcimboldo estaba muy comprometido con las aventuras naturalistas relacionadas con las extensas colecciones de los

Quarterly 43 (1990), pág. 316. Véase, también: Thomas DaCosta Kaufmann, *Arcimboldo: Visual Jokes, Natural History, and Still-Life Painting* (Chicago: University of Chicago Press, 2009).

⁵⁴ Vasari, III, pág. 2075, y III, pág. 2098. Véase el análisis de Barolsky, en *Infinite Jest*, 9-10, 143-45.

⁵⁵ Vasari, *Vidas*, II, pág. 783.

emperadores Maximiliano II y Rodolfo II de Habsburgo⁵⁶. El poeta Comanini, que conoció a Arcimboldo personalmente, observó que el artista pintó la *naturalia* de *Vertumnus*, precisamente, del natural. Hay más evidencia documental que muestra que, en 1585, Arcimboldo dibujó pájaros y mamíferos raros para el famoso naturalista Ulisse Aldrovandi. Arcimboldo pudo haber observado muchas de estas especies exóticas en el zoo de Maximiliano II, en Viena⁵⁷. Thomas DaCosta Kaufmann afirma que Arcimboldo era considerado «una especie de experto en *naturalia*», señalando que, en 1582, fue enviado a Alemania a procurar, «*animales y pájaros fantásticos del Nuevo Mundo*»⁵⁸. El entusiasmo naturalista de Arcimboldo se entremezclaba con sus logros artísticos. En este primer período científico, arte y ciencia, incluyendo ambos lo maravilloso y fantástico, no eran entidades claramente separadas (y es importante señalar que Arcimboldo no estaba solo en ello: Giovanni da Udine también echó mano de su amor por la historia natural cuando decoró las *loggias* del Vaticano). Los intereses de Arcimboldo eran más que compartidos por sus patronos de la corte de los Habsburgo, parece que el artista desempeñó un papel fundamental en la creación y montaje de las colecciones imperiales, tanto en Viena como en Praga. Estos *Wunderkammern* o gabinetes de maravillas eran concebidos como microcosmos del mundo conocido y combinaban las maravillas de la naturaleza y las realizadas por el hombre⁵⁹.

⁵⁶ Kaufmann, «Caprices», págs. 33-51.

⁵⁷ R. J. W. Evans, «The Imperial Court in the Time of Arcimboldo», en Hultén, ed., *The Arcimboldo Effect*, pág. 42.

⁵⁸ Kaufmann, «Caprices», págs. 33-51.

⁵⁹ El compromiso de Arcimboldo con esos logros intelectuales se expone más directamente en sus diseños y decorados para las *fêtes* y torneos imperiales. Lomazzo nos cuenta que Arcimboldo no hacía simplemente los diseños, sino que concibió todo el vestuario cósmico para los torneos de la corte vienesa en 1571. Los participantes vestían trajes que represen-

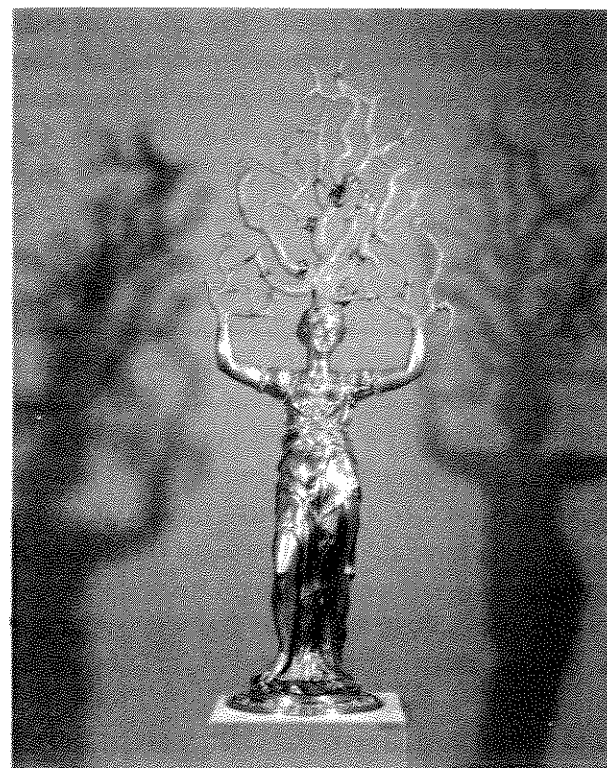
Las colecciones acumuladas por Maximiliano II y Rodolfo II eran especialmente brillantes, contenían un espectro amplísimo de objetos, desde fósiles de criaturas extrañas y exóticas, autómatas, piedras raras, instrumentos científicos, monedas, cuadros y esculturas. Hubo artistas que mezclaron literalmente las maravillas del arte y de la naturaleza⁶⁰. Abraham Jamnitzer recreó la figura de Dafne (ilustración 18), una ninfa que se metamorfoseó en árbol, al combinar su artificio en plata con el ingenioso trabajo que hace la naturaleza con el coral. La elección del coral era doblemente acertada. Su forma es como la de un árbol, pero su identidad es ambigua, como la propia Dafne. Los observadores del Renacimiento creían que el coral era una planta y un mineral simultáneamente. De hecho, las series de Arcimboldo, *Las estaciones* y *Los elementos*, funcionan como compendios de las maravillas artísticas y naturales en paralelo a las de los *Wunderkammern*, puede que fuesen pintadas como «símbolos ideológicos» del museo de Viena planeado por Maximiliano⁶¹. Como mezclas extrañas y artificios inspirados, las obras de Arcimboldo también encarnaban los principios organizativos del *Wunderkammern*. Aunque estas colecciones reales aspiraban a un espectro enciclopédico, ponían énfasis en los límites exteriores de la realidad conocida⁶². Las cualidades tan valoradas en

taban los planetas, los continentes, los países de Europa, sus ríos principales, los cuatro elementos, los cuatro metales, las cuatro estaciones, etc.

⁶⁰ Katherine Park y Lorraine Daston, *Wonders and the Order of Nature, 1550-1750* (Cambridge, MA: MIT Press, 1998). Véase, también: Martin Kemp, «Wrought by No Artist's Hand': the Natural, the Artificial, the Exotic, and the Scientific in Some Artifacts from the Renaissance», en Claire Farago, ed., *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America* (New Haven, CT: Yale University Press, 1995), y Joy Kenseith, ed., *Age of the Marvelous*, catálogo de exposición, Hood Museum of Art (Chicago: Chicago University Press, 1995).

⁶¹ Sven Alfons, «The Museum as Image of the World», en Hultén, ed., *The Arcimboldo Effect*, págs. 67-85.

⁶² Véase, especialmente: Oliver Impey y Arthur MacGregors, eds., *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth-*



18. Abraham Jamnitzer, *Dafne*, sobre 1550. Plata dorada, coral y piedras semipreciosas. Musée national de la Renaissance, Ecouen, Francia. Créditos fotográficos: Erich Lessing/Art Resource, NY.

la expresión manierista, que ponen énfasis en lo extraño, lo maravilloso, aquello conseguido con ingenio, así como lo monstruoso, eran equiparables a lo que buscaban las colecciones

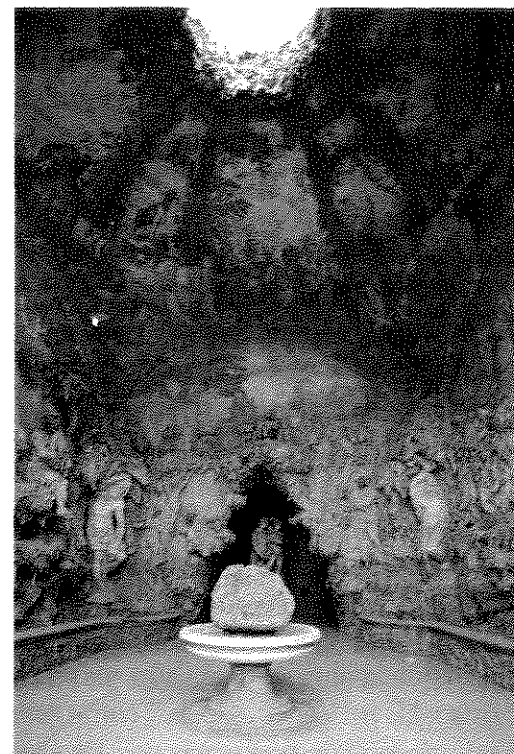
Century Europe (Oxford: Clarendon Press, 1985). William B. Asworth Jr., «Natural History and the Emblematic World View», en Claire Farago y Donad Preziosi, eds., *Grasping the World: The Idea of the Museum* (Aldershot: Ashgate, 2004), págs. 144-58, y Tomas DaCosta Kauffmann, «Remarks on the Collection of Rudolf II: The Kunstkammer as a Form of Representation», en Farago y Preziosi, eds., *Grasping the World*, págs. 129-43.

naturales. De una forma que resulta casi incomprensible para nosotros hoy en día, las colecciones se almacenaban con grotescos de todo tipo, objetos que representaban la invención y artificio más extremos, tanto humanos como divinos. Giuseppe Olmi escribe: «Si la naturaleza habla a través de estas metáforas, entonces la colección enciclopédica, que es la suma de todas las metáforas posibles, se convierte lógicamente en la gran metáfora del mundo»⁶³. En muchas cortes reales, entre ellas la de los Habsburgo y los Medici, hubo un gran interés por la alquimia, donde la mezcla de materiales raros y conocimientos arcanos podía revelar las conexiones más profundas del mundo.

Las grutas de muchos jardines renacentistas, como los gabinetes de maravillas, crearon un *Spielraum* para la fusión del artificio natural y humano, entremezclándose conchas, perlas, corales, estalactitas y piedras con esculturas, mosaicos y elementos acuáticos. La *Grotta Grande*, en los Jardines Boboli de los Medici (1583-87, ilustración 19) capta esta ingeniosa ambigüedad. En la gruta (iniciada por Vasari), presenciamos el juego ilusionista por excelencia, pues Bernardo Buontalenti construyó falsas excrecencias de roca que se unen formando figuras de pastorcillos y sus rebaños. Y lo que es más importante, dos de los *Esclavos* inacabados de Miguel Ángel se dispusieron en el interior de la gruta (por supuesto, las esculturas que ahora se exhiben son réplicas, ya que hoy en día sería impensable poner obras de Miguel Ángel en una húmeda cueva). Sin embargo, para el público de entonces, el espacio liminal de la cueva debió parecer adecuado para albergar obras de imaginación tan profunda, figuras que emergen entre lo forme y lo informe⁶⁴.

⁶³ Giuseppe Olmi, «Science-Honour-Metaphor: Italian Cabinets of the Sixteenth and Seventeenth Centuries», en Farago y Preziosi, eds., *Grasping the World*, págs. 129-43.

⁶⁴ Véase Morel, *Les grottes manieristes*, capítulo 2, «Petrification», y Paul Barolsky, «The Poetry of the Non Finito», en *The Faun in the Garden: Michelangelo and the Poetic Origins of Italian Renaissance Art* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1994), págs. 63-76. Detlef Heikamp



19. Bernardo Buontalenti, *Grotta Grande*, 1583-87. Jardines Boboli, Florencia. Créditos fotográficos: Vanni/Art Resource, NY.

sugiere que estas figuras de piedra son una referencia irónica al relato de Ovidio en las *Metamorfosis* sobre la catástrofe que convirtió a la humanidad en piedra. Véase Heikamp, «La Grotte Grande nel giardino di Boboli», *Antichità viva* 4 (1965), 27:43, págs. 100-105. Barolsky apunta que la colocación de los esclavos de Miguel Ángel dentro de esta narración ovidiana bien pudo haber añadido un elemento de deliciosa ironía, pues sus fieras contorsiones podrían interpretarse entonces como una lucha en contra de la petrificación (*Infinite Jest*, pág. 157). Aunque el alcance del presente estudio excluye una discusión amplia sobre la tradición de grutas de siglo XVI, es digna de mención la publicación de Leonard N. Amico sobre la brillante obra de Bernard Palissy: *Bernard Palissy: In Search of Earthy Paradise* (Paris: Flammarion, 1996). Sobre Bomarzo, véase: Horst Bredekamp y Janzer Wolfram, *Vicino Orsini und der heilige Wald von Bomarzo* (Worms: Werner, 1985).

La conjunción de este tipo de mezclas expresaba la creencia implícita en la unidad más profunda del mundo. El enfoque en lo maravilloso presumía que las verdades misteriosas podían vislumbrarse en los límites porosos entre las cosas. En los círculos renacentistas, las combinaciones grotescas se unían con frecuencia a jeroglíficos, como vehículos expresivos de misterios insondables. De hecho, la fascinación de los humanistas del Renacimiento por los jeroglíficos egipcios discurre en paralelo, en muchos sentidos, a su gusto por lo grotesco. En 1505, justo cuando las imágenes de la Domus Aurea empezaban a ser conocidas, se publicaron en Italia los *Hieroglyphica* de Horapolo. Se trataba, en esencia, de un diccionario con 189 jeroglíficos egipcios, escrito en el siglo IV. Sus interpretaciones eran profundamente defectuosas, en gran parte porque presuponía que los jeroglíficos egipcios conllevaban significado de forma emblemática (interpretación que quedó descartada con el desciframiento de la piedra Roseta a mediados del siglo XIX). Esta interpretación emblemática hizo que la obra resultara aún más accesible al público renacentista y las imágenes egipcias, como esfinges y obeliscos, se entremezclaron con frecuencia con los grutescos⁶⁵. En

⁶⁵ Una copia de los *Hieroglyphica* de Horapolo fue descubierta en 1419 y generó de inmediato una gran excitación. Estuvo mucho más disponible cuando se editó en 1505. Esta obra inspiró un esfuerzo más enciclopédico de Piero Valeriano, cuya *Hieroglyphica* se publicó en Basilea en 1556. Un estudio nuevo y extenso sobre este tema es Brian Current, *The Egyptian Renaissance: The Afterlife of Ancient Egypt in Early Modern Italy* (Chicago: University of Chicago Press, 2007). El estudio fundacional sobre el tema es de Karl Giehlow, *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I* (Viena: Holzhausen, 1915). (Existe una edición de los *Hieroglyphica* de Horapolo a cargo de J. M. González de Zarate, Madrid: Akal, 1998). Ver también Rudolf Wittower, «Hieroglyphics in the Early Renaissance», en *Allegory and the Migration of Symbols* (Londres: Thames and Hudson, 1977), págs. 114-28; Erik Iversen, «Hieroglyphic Studies in the Renaissance», *Burlington Magazine* 100 (Enero, 1958), págs. 15-21, y Iversen, *The Myth of Egypt and Its Hieroglyphs in European Tradition* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1993).

su *Trattato* de 1584, Lomazzo afirmó que los grutescos podían funcionar como lenguaje pictórico, casi como los jeroglíficos egipcios, utilizando un código de imágenes para significar ideas, tal y como sucede con los emblemas y elementos heráldicos⁶⁶. El poeta Comanini, que celebraba los ingeniosos monstruos de Arcimboldo, se refirió al artista como, «qual dotto Egitto [docto egipcio]»⁶⁷. En pocas palabras, lo grotesco del siglo XVI no se veía exclusivamente en términos de invención formal, sino que tenía asociaciones con el lenguaje simbólico y oculto⁶⁸.

Pirro Ligorio, que desaprobaba el virtuosismo por el virtuosismo, reconocía que lo grotesco podía tener una finalidad digna si su lenguaje velado revelaba verdades más profundas. Sus contemporáneos se habían basado demasiado en la invención estilística, Ligorio afirmaba que, «aunque pueden ofrecer temas fantásticos a la gente común, todos eran símbolos y temas apropiados, no sin secretos, aunque los modernos que imitan tales antigüedades, las crean sin sentido ni significado. Hay formas fantásticas, como de sueños, pero están mezcladas con las acciones morales y fabulosas de los dioses». El verdadero papel de lo grotesco era «proporcionar asombro y maravilla a los miserables mortales, para ofrecer todo el significado posible en la plenitud y creatividad del intelecto y sus imaginaciones»⁶⁹. El famoso *Il cannocchiale Aristotelico* (*El catalejo aristotélico*, 1654), de Emanuele Tesauro, es un ejemplo de este punto de vista universal

⁶⁶ Lomazzo, *Trattato dell'arte*, págs. 422-46. Brian Curran investiga la fascinación renacentista por los significados místicos y ocultos en su estudio reciente: *The Egyptian Renaissance*, sobre todo los capítulos 3 y 10.

⁶⁷ Comanini, *The Figino*, pág. 24.

⁶⁸ Véase Dacos, *La découverte de la Domus Aurea*, págs. 129 y siguientes.

⁶⁹ Sobre Pirro Ligorio, véase: Summers, *Michelangelo*, págs. 496-97; Dacos, *La découverte de la Domus Aurea*, págs. 129-32; David R. Coffin, «Pirro Ligorio and Decoration of Late Sixteenth-Century Ferrara», *Art Bulletin* 37 (1955), pág. 183; Coffin, *Pirro Ligorio. The Renaissance Artist, Architect, and Antiquarian* (University Park: Pennsylvania State University Press, 2004).

donde lo grotesco figuraba de forma tan preeminente. En un capítulo titulado «El ingenio de la naturaleza», las creaciones de la naturaleza eran consideradas como «jeroglíficos misteriosos» y «figuras simbólicas»⁷⁰. La invención artística podía operar de forma muy parecida, Tesauro afirmaba que una obra de gran imaginación actuaba casi como un telescopio, borrando la distancia entre las cosas y revelando sus verdades comunes. Como veremos, esta idea volvió a aparecer en los tratados etnográficos del siglo XVIII, sobre todo en *La scienza nuova*, de Giambattista Vico (1725). A mediados del siglo XIX, los exhaustivos estudios de John Ruskin, tanto de la naturaleza como del arte, le llevaron a conclusiones parecidas a las de Tesauro. Al construir su argumentación de lo que describió como «lo grotesco noble», Ruskin observaba que lo grotesco combinatorio podía expresar en un instante una verdad que de otra forma hubiera necesitado una larga explicación (prosaica). Para poder captar los profundos significados que encierra un grotesco noble, observaba Ruskin, no debemos mirar su secuencia lógica, sino que tenemos que «salvar los huecos» entre cosas aparentemente distintas⁷¹.

El impulso manierista decayó a medida que el siglo XVI llegaba a su fin y el conflicto religioso entre la Reforma y la Contrarreforma iba en ascenso. El concilio de Trento miraba con sospecha las fantasías seculares y librepensadoras de los grutescos, y la censura del cardenal Gabriele Paleaotti, que era de amplio alcance y bastante influyente, buscaba reinscribir el límite entre imágenes aprobadas como virtuosas por la Iglesia y aquellas etiquetadas como peligrosas. En su *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582), Paleotti describía los grutescos como artificiales, productos de mentes perturbadas, avisaba de que planteaban una amenaza moral seria, ya que sus orígenes se enraizaban en la adoración pa-

gana. Paleotti afirmaba que estas amalgamas monstruosas se utilizaron primero para decorar las catacumbas donde se realizaban los cultos romanos a espíritus demoníacos. Al mismo tiempo, la jerarquía católica suprimía activamente la expresión de un nuevo pensamiento científico. Irónicamente, no fue la censura de la Iglesia, sino el éxito del nuevo método científico, lo que marginalizó el pensamiento emblemático y la asociación libre que tanto había inspirado a la imagerie grotesca del siglo XVI⁷².

Los excesos del movimiento fueron controvertidos desde su misma concepción, pero la crítica se intensificó tras su desaparición. Las virtudes que más premiaron los artistas manieristas fueron condenadas como vicios por sus críticos que, de forma poco sorprendente, volvieron a los argumentos clásicos firmemente establecidos. En este debate fue esencial el exceso de *maniera* o estilo, que estiró los límites del clasicismo renacentista hasta un punto en que puso de manifiesto (y cuestionó) sus principios subyacentes, cambiando el centro de atención del tema al creador. Si Vasari elogiaba la habilidad de un artista para trabajar con maña, improvisando libremente, Bellori escribió en 1672 que el declive del arte era el fracaso de «esos *artefici* [artífices] que abandonaron el estudio de la naturaleza, corrompieron el arte con la *maniera*, es decir, un ideal fantástico basado en la maña (o técnica), en vez de la imitación de la realidad... Es increíble a qué grado de degeneración llegaron los artistas, no solo en comparación con Rafael, sino también con aquellos que iniciaron la manera»⁷³. Donde Tesauro había afirmado que «la finalidad del

⁷⁰ E. Tesauro, *Il cannocchiale Aristotelico*, ed. Ezio Raimodi (1654; reeditado en Turín: G. Einaudi, 1987), págs. 49-53.

⁷¹ Ruskin, *Works*, 5, págs. 132-4.

⁷² Una investigación brillante de las ramificaciones del pensamiento científico moderno es el capítulo de Barbara Stafford «Conceiving», en *Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine* (Cambridge, MA: MIT Press, 1991), págs. 211-80.

⁷³ G. P. Bellori, *Vita di Annibale Carracci* (Roma, 1672), traducción de E. H. Gombrich, en «The Historiographic Background of the Concept of Mannerism», en Cheney, ed., *Reading in Italian Mannerism*, pág. 223.

poeta es despertar deseo... ¡aquel que no sepa cómo asombrar, que se vaya a trabajar a los establos!»⁷⁴, los observadores posteriores tendieron a condenar esta audacia como indulgente y arrogante en comparación con las venerables tradiciones del arte clásico. Se hacía eco de la cáustica observación de Horacio: «Y no basta con decir»⁷⁵.

La invención compositiva y la experimentación estilística que caracterizaron a lo grotesco del siglo XVI no desaparecieron en mucho tiempo. De hecho, lo grotesco nunca desapareció por completo de las artes gráficas y decorativas, en el siglo XVIII apareció una segunda gran fase que llegó aún más lejos en sus asociaciones con los emblemas, la invención formal y con los sueños.

⁷⁴ James V. Mirollo, «The Aesthetics of the Marvelous: The Wondrous Work of Art in a Wondrous World», en Peter G. Platt, ed., *Wonders, Marvels, and Monsters in Early Modern Culture* (Newark: University of Delaware Press, 1999), pág. 24.

⁷⁵ Horace, «The Art of Poetry», págs. 416-18.

2

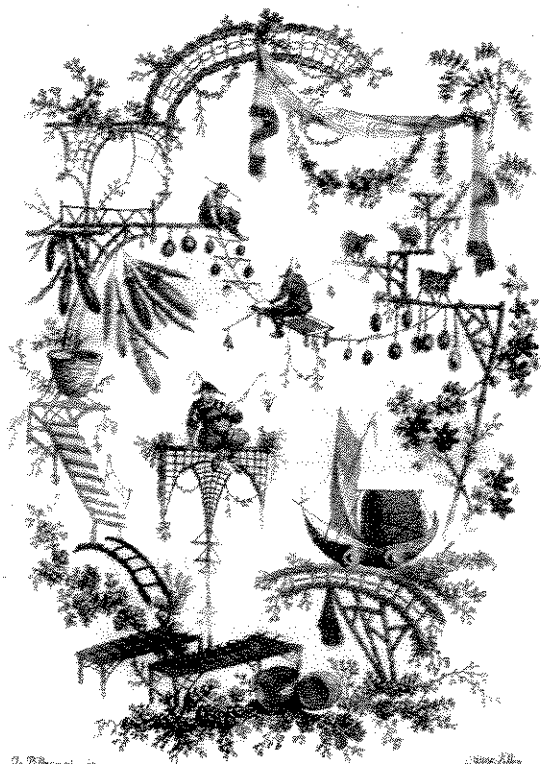
Improvisación II

Arabescos

El caos es la placenta del universo
Victor Hugo¹

La ornamentación grotesca volvió a aparecer a finales del siglo XVII y floreció a lo largo del siglo XVIII, pero esta vez el ímpetu cultural fue francés y sus invenciones, como el grabado de Jean-Baptiste Pillement de 1760 (ilustración 20), se identificaron como arabescos. Los términos «morisco» y «arabesco» aparecieron a comienzos de 1500, pisando los talones al descubrimiento de los *grotesche* romanos, que describían el ornamento islámico que llegaba de España y, más directamente, a través del comercio veneciano con Oriente. Aparecieron rápidamente imitaciones europeas de estos diseños vegetales abstractos, al igual que libros de patrones. En 1530, Francesco Pellegrino publicó un libro de moriscos que circuló y fue copiado pro-

¹ Victor Hugo, «Fragment of 1854», en *Oeuvres complètes* (París, 1969), 10, pág. 1163.



20. Según Jean-Baptiste Pillement, *Arabesco chino con mono*, comienzos de la década de 1760. Aguafuerte a color, iluminado por Anne Allen en *Nouvelle Suite de cahiers arabesque chinois à l'usage des dessinateurs et des peintres*. Alisa Mellon Foundation. Imagen, cortesía de la National Gallery of Art, Washington DC.

fusamente². Hans Holbein el Joven diseñó y publicó dibujos, todos abstractos, para marcos ornamentales, colgantes

² El artista holandés Cornelius Bos también publicó una serie de *moriscos*, sobre 1544, la mayoría copiados de Pellegrino. Véase pág. 108, en Schéle, *Cornelis Bos*.

y diversos tipos de vajilla entre 1523 y 1534³; en Habsburgo, Peter Flötner publicó una serie de diseños entre 1549 y 1560. En su *Vita*, Benvenuto Cellini distinguía entre lo que describió como los racimos de hojas del «estilo turco» y los del italiano, que incluían «pajaritos o diversos animales... bellamente dispuestos, que revelan quién tiene buen gusto». Las figuras surgen de flores, «acompañadas por otros bellos ornamentos». Cellini continuaba afirmando que, «a estas cosas las llaman grutescos aquellos sin mucho conocimiento»⁴. Al explicar que este era un término moderno que surgió a partir del descubrimiento de las decoraciones romanas de las grutas, Cellini observaba que el nombre apropiado debería ser «monstruos», no «grutescos».

Aunque «morisco» y «arabesco» eran términos utilizados habitualmente para denominar al ornamento no figurativo, se confundieron de inmediato y, simplemente, se entremezclaron con el ornamento «grotesco». En el *Dictionnaire of French and English Tongues* (1611), de Cotgrave, los *moriscos* se describen como, «una pintura ruda y antigua donde las pezuñas y rabos de las bestias... se entremezclan con y hacen que se parezcan a una especie de hojas salvajes»⁵. Cotgrave definía los grutescos como «pinturas donde (por gusto del pintor) todo tipo de cosas raras están representadas sin ningún sentido o significado peculiar, solo para el placer de la mirada»⁶. A finales del siglo XVIII, el teórico Claude Henri Watelet afirmó en su *Dictionnaire des*

³ Ernst Kühnel, *The Arabesque: Meaning and Transformation of an Ornament* (1949), traducción de Richard Ettinghausen (Graz: Sammler, 1977), págs. 32-34, 40.

⁴ Benvenuto Cellini, *Vita*, traducción de Julia y Peter Bondanella (Oxford: Oxford University Press, 2002), volumen 1, cap. 31. (La edición más completa de la obra de Benvenuto Cellini es *Vidas*, traducción de Santiago R. Santerbás, Madrid: Cátedra, 2006. N.T.)

⁵ Randle Cotgrave, *A Dictionnaire of the French and English Tongues* (1611; reeditado en Menston: Scolar Press, 2002).

⁶ *Ibid.*

arts, gravure, peinture et sculpture que la palabra «grutesco» se refería más o menos al mismo género que el arte que ahora conocemos como *arabesque*. Ambos indican ornamentos «que son frívolos, divertidos y quiméricos»⁷. En 1789, Johann Wolfgang von Goethe concluía su ensayo «Von Arabesken» con una descripción amplia de los diseños de las *loggie* de Rafael, elogiando su invención desenfadada. El significado de la palabra «grotesco» también había cambiado por esta época. Podemos encontrar la huella de esta transición en la respuesta a los grabados de Jacques Callot (1592-163). Sus representaciones de actores callejeros y mendigos fueron descritas como grotescas por sus contemporáneos, indicando que la palabra había empezado a connotar algo más parecido a la caricatura y se asociaba con la *commedia dell'arte* y la cultura de feria (que analizaremos en el siguiente capítulo sobre lo carnavalesco).

Arabescos, grutescos y caprichos florecieron en el rococó, otro período tan propenso a la censura como el manierismo. Al igual que el manierismo, el rococó se desarrolló rápidamente en un estilo pan-europeo, pero sus orígenes eran franceses. La moda de los arabescos rococós surgió en los últimos años del reinado de Luís XIV, sobre todo entre la nobleza que deseaba romper con el pesado clasicismo y el majestuoso ritual de la corte de Versalles⁸. El movimiento neoclásico, que se entremezcló y se superpuso al rococó, etiquetó sus extravagancias ornamentales como decadentes, frívolas y elitistas pero, en su día, el rococó se asociaba a una sociabilidad más informal, sin planificar. Tras estos arabescos del siglo XVIII había una visión del mundo más sofisticada e intensamente consciente, no muy distinta de la del Cinquecento, que incluía la ironía y la ambi-

güedad. Si los arabescos desempeñaron un papel importante en el diseño europeo del siglo XVIII, rara vez exhibieron la intensa invención formal de los grutescos del siglo XVI. Los artistas manieristas consideraron el grutesco y el *capriccio* como una forma de juego extremo con las convenciones del estilo, aunque sin duda podríamos caracterizar a los arabescos del siglo XVIII como más estilísticos. Son sofisticados e ingeniosos, pero introducen muy pocas ideas compositivas significativamente nuevas y rara vez desafían las convenciones de la representación. Están mucho más relegados al ámbito del ornamento que sus antecedentes renacentistas, tienden a ser diminutos en escala y más líricos de tono. La ornamentación rococó se distanció enfáticamente de la tradición clásica, favoreciendo un arabesco orgánico, asimétrico. Si los grutescos del siglo XVI aspiraban a ingeniosas invenciones y combinaciones emblemáticas que solo podían captar los entendidos, los arabescos rococó eliminaron esos obstáculos eruditos y pretendieron embelesar más que desafiar.

Significativamente, los arabescos del siglo XVIII y sus patrones escondían con frecuencia su sofisticación tras el atuendo de pastorcillo, virando hacia temas más pastoriles (y escapistas), llamando la atención a sensibilidades más rústicas, más «naturales». Esta mascarada, que llevó el artificio y la sofisticación al extremo mediante una inocencia y rusticidad fingidas, fue repetida de numerosas formas en la era moderna. Thomas Crow traza una línea entre los primeros arabescos de Antoine Watteau y su desarrollo de la *fête galante*. Sugiere que Watteau adaptó la composición improvisada, no-narrativa del arabesco, así como su representación de pastorcillos, figuras jugando y personajes de la *commedia*, al escenario del jardín. Como las *fêtes galantes*, el arabesco era «una apropiación análoga de la cultura popular en forma gráfica»⁹.

⁷ C. H. Watelet, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, 2 volúmenes (París: L. F. Prault, 1772), 1, pág. 632.

⁸ Para un análisis extenso del rococó como representación social, véase: Katie Scott: *The Rococo Interior: Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century Paris* (New Haven CT: Yale University Press, 1985).

⁹ Thomas Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris* (New Haven, CT: Yale University Press, 1985; traducción castellana, *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*, Madrid: Nerea, 1989), págs. 62-66.

Sin embargo, el arabesco mantuvo su posición en el límite extremo de la representación en un aspecto importante. El arabesco y el capricho constituyeron uno de los límites fundamentales en el que encontraron su camino todo un creciente espectro de estilos exóticos que se encontraban en las márgenes de la expresión artística europea¹⁰. Entre 1500 y 1800, los europeos ya habían descubierto gran parte del mundo y sus habitantes. Si los grutescos renacentistas incorporaban al hombre salvaje, al antiguo egipcio o al habitante del Nuevo Mundo, junto con otros seres maravillosos, los arabescos del siglo XVIII produjeron subgéneros enteros, particularmente la *chinoiserie* y la *turquerie*. Los arabescos también continuaron con la manida tradición de representar monos en actitudes y ocupaciones humanas. Y también adoptaron un nombre francés: *singerie*. Ya en 1693, Jean Bérain I incluyó figuras chinas y monos en sus diseños de arabescos. La *chinoiserie* floreció en las artes gráficas y decorativas, así como en los diseños de jardines e interiores arquitectónicos, pero aparecía con poca frecuencia en pintura y rara vez en escultura. Esta imaginaria europea hecha a la manera china había perdido sus fuentes doblemente, ya que los diseñadores europeos copiaban de objetos chinos que estaban hechos para la exportación y, por tanto, adaptados a los gustos europeos¹¹. La *chinoiserie* del siglo XVIII estaba diseñada principalmente

¹⁰ Judy Sund investiga la presencia de jóvenes sirvientes moriscos en *fêtes galantes* y examina la ambigüedad deliberada cultivada en estos ambientes y la representación de los mismos: «Middleman: Antoine Watteau and *Les Charmes de la Vie*», *Art Bulletin* 9 (Marzo del 2009), págs. 59-82.

¹¹ Para una introducción a la *chinoiserie*, véase: Dawn Jacobson, *Chinoiserie* (Londre: Phaidon, 1993); Julia Ching y Willard Oxtoby, eds., *Discovering China: European Interpretations in the Enlightenment* (Rochester, NY: University of Rochester Press); René Etiemble, *L'Europe chinoise* (París: Gallimard, 1988); Oliver Impey, *Chinoiserie: The Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration* (Oxford: Oxford University Press, 1977), y Hugh Honour, *Chinoiserie: The Vision of Cathay* (Nueva York: Harper and Row, 1961).

para el ámbito doméstico, decorando salones de té, cenadores y glorietas de jardín; en otras palabras, estaba vinculada a espacios de ocio privado, no al ámbito público.

Aunque la cultura china encontró muchos admiradores en la Europa ilustrada, su imaginaria y arquitectura se consideraban caprichosas en extremo. Las pistas espaciales de la composición china se adaptaban particularmente bien a la mirada europea, una respuesta que el ensayista inglés Charles Lamb (1775-1834) explotó con efectos humorísticos. Comienza su «Old China» confesando su «seducción casi femenina por la vieja China», por «aquellos pequeños grutescos sin ley, teñidos de azul que, bajo la idea de hombre y mujer, flotan alrededor, sin circunscribirse a ningún elemento, en ese mundo anterior a la perspectiva —una taza de té china». Lamb describe una escena para el lector: «He aquí... un cortés mandarín con una bandeja, ofreciendo té a una dama, a dos millas de distancia. ¡Observad cómo parece diluirse en la distancia! Y he aquí la misma dama... subiendo a una barquita encantada, amarrada a un lado de este riachuelo en calma, con pie delicado y menudo que... inevitablemente, plantará en medio de una hidromiel de flores, al otro lado de esta misma extraña corriente. Más allá —si es que podemos saber que está cerca y lejos en este mundo— se ven caballos, árboles, pagodas, figuras bailando entre el heno»¹².

El grabado de Pillement de su *Nouvelle Suite de cahiers arabesque chinois* es una amalgama y miniaturización de todo tipo de cosas raras. En este grabado, escaleras, peldaños y celosías nos conducen hasta las perchas más improbables y precarias que sostienen a tres figuras y tres cabras, así como a una barca con ruedas. Si a los admiradores de Pillement les encantaba esta tontería deliberada y caprichosa, la desaprobación también iba en aumento ante este «montón de orna-

¹² Charles Lamb, «Old China», en *The Complete Works and Letters of Charles Lamb* (Nueva York: Modern Library, 1935), págs. 217-20.

mentación confusa sin razón aparente», tal y como describía Jean-François Marmontel el arte chino en 1787. Afirmaba que combinaba, «una bizarra variedad de cosas sin orden ni simetría; al igual que el arabesco... carece de diseño»¹³. El abate Le Blanc escribió que «la ridícula inclinación de los chinos a pintar lo grotesco hace que gran parte de los europeos piensen que son todos deformes»¹⁴.

La incorporación de la imaginería china a la ornamentación rococó también siguió la eterna vinculación de las cosas «asiáticas» al lujo y la decadencia¹⁵. La entrada del arabesco en el diccionario de Watelet (1792) dice que, «la razón y el gusto exigen que no sean sueños enfermos sino, más bien, fantasías» y sugiere que estas «ensoñaciones [son] similares a las que produce el opio, obtenidas en una voluptuosidad oriental», añadiendo otro vínculo exótico a la idea clásica de lo grotesco como «sueño de pintores». El lujo excesivo, como la lujuria excesiva, amenazaban los límites éticos y estéticos. Los críticos de la ornamentación rococó reiteraban los argumentos de siglos precedentes, atacándola por su abierta artificialidad o lujuria y su carácter indulgente. En su tratado de arquitectura de 1650, Roland Fréart atacaba a «ese pueblo miserable» que desdeñaba el ejemplo de la antigüedad y «solo quería componer según su propio capricho... y producir alguna novedad». Más aún, «esas mentes intolerantes, que

¹³ Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature* [1787], en *Oeuvres de Marmontel* (París: A. Belin, 1819), 4: 178.

¹⁴ Abate Jean Bernard Le-Blanc, *Letters on the English and French Nations* (Londres: J. Brindley, 1747), 1, pág. 116.

¹⁵ Véase David Porter, «Chinoiserie and the Aesthetics of Illegitimacy», *Studies in Eighteenth-Century Culture* 28 (1999), págs. 33-3, y Porter, «Monstrous Beauty: Eighteenth-Century Fashion and the Aesthetics of Chinese Taste», *Eighteenth-Century Studies* 35 (Primavera de 2003), págs. 394-411. Véase, también: Katie Scott, «Playing Games with Otherness: Watteau's Chinese Cabinet at the Château de la Muette», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 66 (2003), págs. 189-248.

nunca tenderán a un conocimiento universal del arte... no pueden avanzar por sus escasas habilidades y nadan incesantemente alrededor de estas pobres nimiedades... sus ideas son tan básicas y desgraciadas que no producen más que mascarones, viles cartuchos, como esos grutescos impertinentes y ridículos que han infectado toda nuestra arquitectura moderna»¹⁶. Como ya habían hecho Vitruvio y Horacio, Fréart vinculaba la difusión de esta nueva moda a una enfermedad infecciosa y yuxtaponía el clasicismo puro, verdadero, legítimo, a los grutescos vulgares e ilegítimos que «proliferan por todas partes».

A mediados del siglo XVIII, la fascinación por las excavaciones clásicas estaba en su apogeo, la chispa fueron los asombrosos descubrimientos de Herculano (1738) y Pompeya (1748). Los frescos romanos volvieron a inspirar arabescos de tendencia clásica como los de Robert Adam para Osterly Park. Rígidamente simétricos y tectónicos, pero diminutos en escala y líricos en su expresión, los arabescos neoclásicos diferían de sus precedentes renacentistas en el tono de anticuario. Participaban del nuevo historicismo que continuará a lo largo del siglo XIX, donde una sucesión de estilos —etrusco, pompeyano, egipcio, gótico— tenía lugar en la enciclopedia de los estilos, siempre en expansión, disponible para la cita pero que no llevaba a la experimentación. El entusiasmo por la arqueología también generó nuevos álbumes de grabados de la Domus Aurea y de los grutescos de Rafael, como los de Charles Cameron (*The Baths of Romans*, Londres, 1772), George Richardson (*A Book of Ceilings in the Style of the Antique Grotesque*, Londres, 1774) y Nicholas Ponce (*Descriptions des bains de Titus*, París, 1786, y *Arabesques antiques*, París, 1789).

Los *capricci* continuaron a lo largo de todo el siglo XVIII, una época donde lo extraño se extendió más allá de las leja-

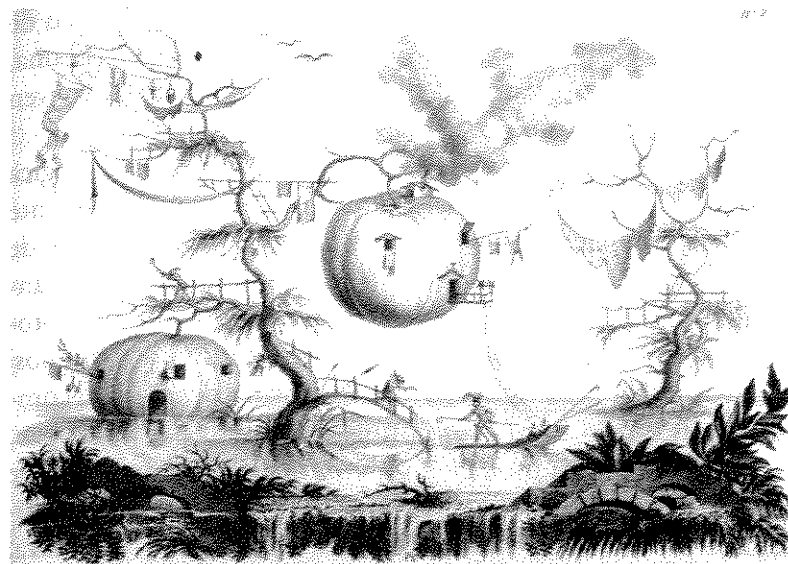
¹⁶ Roland Fréart, «Avant-propos», en *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne* (París: E. Martin, 1650), págs. 2-3.

nas tierras exóticas, aventurándose incluso al espacio exterior. La serie de nueve grabados de Filippo Morghen, publicada alrededor de 1766 y titulada *Collection of the Most Remarkable Views of the Gentleman Wild Scull and of Mr. Hire on Their Famous Trip to the Surface of the Moon* (ilustración 21), resulta especialmente fascinante¹⁷. Había un gran interés científico por la astronomía y el protagonista de Morghen, Philippe de la Hire, había publicado extensas observaciones sobre la luna. En sus *Réflexions sur les apparences du corps de la lune* (1706), De la Hire afirmaba que la luna no era como la tierra y que no podía albergar vida. Curiosamente, Morghen reemplazó a De la Hire por el obispo John Wilkins en ediciones posteriores de la serie. Wilkins creía que la luna estaba habitada e incluso propuso que los humanos debían viajar hasta ella.

Aunque los grabados de Morghen estaban inspirados, al menos nominalmente, en conjeturas científicas, pertenecen a otra clase de exploración interplanetaria más imaginaria. El libro de Francis Gentleman sobre un viaje a la luna era uno de los muchos que se escribieron en el estilo de la épica bufa de Jonathan Swift, *Los viajes de Gulliver*, de 1726¹⁸. El libro de Gentleman se publicó en 1764, bajo el pseudónimo de Sir Humphrey Lunatic. Comienza con un prefacio delicioso: «Es bien sabido entre aquellos duchos en Heráldica, que los Lunatics han sido una familia considerable, incluso desde que Inglaterra era Inglaterra; en ocasiones, han estado al Timón del

¹⁷ Grant McColley, «The Three editions of Filippo Morghen's *Raccolta*», *Art Bulletin* 19 (Marzo de 1937), págs. 112-18.

¹⁸ Francis Gentleman (a. k. a. Sir Humphrey Lunatic), *A Trip to the Moon: Containing an Account of the Island of Noibla. Its Inhabitants, Religious and Political Customs, Etc.* (York, 1764; reed., Nueva York: Garland, 1974). «Noibla», por supuesto, es Albión y se refiere a Inglaterra. Entre otras publicaciones similares están, *A Trip to the Moon*, de Murtag McDermot (Dublín, 1738; reeditado en Nueva York: Garland, 1973). El segundo volumen de esta aventura está dedicado a «The Worthy, Daring, Adventurous, Thrice-Renowned, and Victorious Captain Lemuel Gulliver».



21. Filippo Morghen, *Colección de las vistas más importantes del Caballero Calavera Salvaje y Mr. Hire en su famoso viaje a la superficie lunar*, sobre 1764-72. Aguafuerte. Spencer Museum of Art, Universidad de Kansas. Adquisición del Museo: The Letha Churchill Walker Memorial Fundation, 1995.0043.8.

estado... han dispensado la Ley bajo Voluminosas Pelucas; han devastados Naciones enteras con sus Ejércitos y han surcado las Profundidades con sus Flotas; en suma, han ocupado todos los Puestos de la Vida, de Princesas a Zapateros; de Duquesas a Ayudantes de cámara». El autor traza una genealogía desde el bisabuelo, Sir Whimsical Lunatic, hasta llegar, varias páginas después, «al presente Sir Humphrey... [que] ha adoptado un Método diferente para inmortalizar su Nombre y embalsamarlo para la Posteridad... el siguiente relato de su *Viaje a la Luna* demostrará que merece un sitio en el Lugar de la Fama más que cualquier otro Lunatic que haya sido Importante en Vida»¹⁹.

¹⁹ Gentleman, *A Trip to the Moon*, págs. 1-14.

Los nueve grabados de Morghen nos ofrecen un capricho de ingenio equiparable. Podemos ver a los habitantes de la Luna, que parecen mitad nativos americanos, mitad chinos, y viven en un planeta acuático en sus casas-calabaza flotantes.

El interés por la Antigüedad y la exploración arqueológica solo explica parcialmente la obra tan extensa y apasionante del grabador veneciano Giambattista Piranesi. El proyecto de Piranesi iba más allá de reproducir los monumentos de la antigüedad romana, sobre todo en *Antichità Romane*, o de producir un compendio de ornamentación y diseños antiguos; conceptualizó la antigüedad de una forma dramática, completamente nueva para sus contemporáneos. En su apogeo, las imágenes de Piranesi crean un sentimiento abrumador de ruina y devastación. Las piedras exudan una malignidad miserable junto a una magnificencia abigarrada y aterradora. Más aún, Piranesi rodea estos monumentos del majestuoso pasado con mendigos, lavanderas y otros tipos marginales. Los caprichos de Piranesi no datan del final de su vida, como si fueran la experimentación que se asocia al estilo tardío de un artista, sino que ya estaban en sus primeras obras, por lo que debemos considerarlos como una auténtica fuerza generadora de su obra. A Piranesi le gustaba la práctica de dibujar caprichos arquitectónicos y fantasías como medio para desarrollar nuevas ideas en arquitectura. Cuatro grabados de juventud, titulados *Grottesche*, presentan escenarios imaginarios llenos de detalles amenazadores y decididamente oscuros. Las ilustraciones representan los *spolia* de edificios en ruina, amontonados en pilas, con esqueletos, calaveras, maleza y relojes de arena.

En este mismo período, Piranesi creó su serie más poderosa en este sentido: los *Invenzioni capric di carceri* (1749-50), interiores imaginarios de prisiones que el artista volvió a trabajar en una visión mucho más oscura en 1761, como *Carceri d'invenzioni* (ilustración 22). Aunque estos grabados pertenecen al venerable capricho arquitectónico, han adoptado un ca-



22. Giambattista Piranesi, Ilustración 7 de *Carceri d'invenzione*, segunda edición. Aguafuerte y aguatinta. Copyright. The Trustees of the British Museum.

rácter y una fuerza radicalmente diferentes, por lo que apenas pertenecen al mismo capítulo (o siglo) del grutesco ornamental. Esto es evidente en una breve comparación con los caprichos de Cerceau o Pillement, donde delicadas líneas se adelantan y retrasan en el plano pictórico, subvirtiendo el espacio ilusionista e inventando elaborados medios arquitectónicos para llegar a fines sin sentido. Piranesi también asombra

al espectador con una forma inventada tras otra y una escalera que discurre como una montaña rusa. John Wilton-Ely describía las *Carceri* como, «paradojas visuales... donde todo el sistema renacentista de espacio pictórico se cuestiona con tal grado de atrevimiento que no tiene parangón antes del Cubismo»²⁰. Esta descripción un tanto formalista no oscurece el hecho de que Piranesi haya invertido la situación hacia nosotros. Sentimos rápidamente que no hay capricho tras la confusión de escaleras, arcos y puentes, sino una fuerza mucho más malévol que parece deleitarnos en nuestro asombro y creciente horror. Las *Carceri* suponen un giro profundo en la naturaleza del capricho y de lo grotesco en general. La oscuridad de la visión de Piranesi encarna una sensibilidad que el movimiento romántico adoptará varias décadas después²¹.

Con el surgimiento del pensamiento ilustrado aparecieron dos interpretaciones nuevas e importantes del arabesco. Sorprendentemente, la primera de ellas se articulaba en las recién nacidas ciencias sociales, donde se pusieron nuevas energías para explorar los orígenes y desarrollo de la sociedad humana. Fue en la Ilustración cuando se desterró la idea de razas monstruosas y se propuso, en cambio, la idea de una familia humana universal. En este esquema, todas las sociedades progresaron a través de las mismas etapas de desarrollo, desde la infancia, pasando por la madurez, hasta la vejez. El

²⁰ John Wilton-Ely, *Piranesi* (Londres: Lund Humphries, 1978), 72. Véase, también: Wilton-Ely, *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi* (Londres: Times & Hudson, 1972); Jonathan Scott, *Piranesi* (Londres: Academy Editions, 1975), y Henry Focillon, *Giovanni-Battista Piranesi* (París: Librairie Renouard, 1918). Un *catalogue raisonné* de las primeras fantasías arquitectónicas de Piranesi ha sido publicado por Andrew Robinson (Chicago: University of Chicago Press, 1986).

²¹ El *capriccio* adoptó una expresión aún más oscura en manos de Francisco de Goya, y el título para su serie de 1799, *Caprichos*, parece una amarga parodia de la juguetona ingenuidad del género. La obra de Goya comprende lo grotesco carnalesco y demoníaco, la abordaremos en los próximos capítulos.

origen y desarrollo del lenguaje escrito fue de particular interés. Giambattista Vico planteó la primera teoría importante al respecto en *La ciencia nuova* (*La ciencia nueva*), 1725. En esta época, las fuentes arquitectónicas eran mínimas, así que Vico se basó en sus estudios filológicos y en los relatos de viajes al Nuevo Mundo, la historia romana sobre los pueblos del norte de Europa y la poesía homérica. En *La Ciencia Nueva* afirmaba que los primeros pueblos, que carecían de la habilidad de razonar, fueron por necesidad «poetas que hablaban en caracteres poéticos» y «esa primera lengua en los primeros tiempos mudos de las naciones... debió comenzar con gestos, actos o cuerpos que tuvieron relaciones naturales con las ideas [a ser expresadas]... No se ha conocido el pensamiento de las primeras naciones por caracteres poéticos ni el hablar mediante fábulas ni la escritura por jeroglíficos»²². En el lenguaje de la antropología del siglo XX, Claude Lévy-Strauss lo describió como «pensamiento mito-poético»²³. Este primer lenguaje obtuvo significado a través de lo concreto y de la analogía, al unir imágenes y objetos. Vico nombró a estas formas combinatorias, «monstruos poéticos»²⁴. Profesor de retórica en Nápoles, Vico habría aplicado el término «monstruo poético» sin dudarlo a la expresión primitiva, aun con pleno conocimiento de sus otras asociaciones con los sofisticados monstruos combinatorios defen-

²² Giambattista Vico, *The New Science of Giambattista Vico*, traducción de T. G. Bergin y M. H. Fisch (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1986), págs. 401, 428. Véase, también: Madeleine V. David, *Le débat sur les écritures et l'hieroglyphe aux XVIIème et XVIIIème siècle* (París: S. E. V. P. E. N., 1965). (La traducción de *La ciencia nueva*, de Giambattista Vico, es de Rocío de la Villa, Madrid: Tecnos, 1995, págs. 402-429.)

²³ Claude-Lévi Strauss, *The Savage Mind* (Chicago: University of Chicago Press, 1966), 16-22. (Trad. castellana: *El pensamiento salvaje*, Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1964; trad. de Francisco González Aramburo.)

²⁴ Véase, Frances S. Connolly: «Embodied Meaning: Giambattista Vico's Theory of Images», *New Vico Studies* 17 (1999), págs. 67-83.

didados por escritores y poetas del siglo XVI como Lomazzo, Tesauro y Comanini.

La vinculación que establece Vico entre imágenes combinatorias y expresión simbólica no era enteramente nueva. Como ya hemos visto, existió un gran interés por los jeroglíficos y emblemas durante todo el siglo XVI, también se establecieron conexiones con las invenciones grotescas de la época. Los humanistas del Renacimiento pensaban en los jeroglíficos y cifras como «ideogramas que contenían una sabiduría oculta y codiciada»²⁵. Sin embargo, la tesis de Vico pedía un papel mucho más profundo y originario para este tipo de monstruos poéticos. Fue un primer ejemplo de los numerosos tratados ilustrados que interpretaron estas imágenes combinatorias como una forma primitiva del lenguaje²⁶. Una de ellas fue un estudio en dos volúmenes titulado *Moeurs de sauvages américains* (1724), escrito por el padre Lafitau, un sacerdote jesuita que vivió varios años entre los iroqueses. Lafitau incluyó un grabado de la escritura en pictogramas de los iroqueses y otro que ilustraba su idea de que todas las culturas primitivas se comunicaron mediante un lenguaje en imágenes. En el último, Lafitau representa una sátira clásica junto a otras figuras, una de un iroqués y otra de un alemán primitivo. Ambos portan cuernos y visten pieles de animales, combinaciones que Lafitau entendió como emblemas de poder. Siguiendo la premisa que sustenta todo su estudio, Lafitau afirmaba que las vestimentas de los así llamados salvajes americanos podían entenderse a través de su comparación con las culturas antiguas y viceversa. Nos cuenta que este grabado demuestra que los sátiros del mundo griego no estaban pensados como criaturas reales, sino

²⁵ Görel Cavalli-Björkman, «Anamorphous Portraits and Reversible Heads», en Ferino-Pagden, ed., *Arcimboldo*, pág. 119.

²⁶ Otro tratado ilustrado que argumentaba un primitivo lenguaje pictográfico fue publicado por Antoine Court de Gébelin, *Le monde primitif analysé et comparé avec le monde moderne*, 9 volúmenes. (París, 1775-84).

como elementos poéticos. La mente moderna era la que había perdido los medios para entenderlos en su contexto apropiado. Ahora nos encontramos lo grotesco combinatorio en ambos extremos: habitando los orígenes «primitivos» de la cultura y también sus más sofisticados finales. De nuevo, ya había algo de todo ello en el siglo XVI: las invenciones eruditas y extremadamente elegantes de Miguel Ángel se pensaba que provenían, no tanto de la erudición, cuanto de su genio natural innato. Esta misma dicotomía aparece encarnada en muchos jardines del siglo XVI, donde todo tipo de caprichos inteligentes fueron creados en las húmedas grutas de tierra.

La Ciencia Nueva de Vico fue escrita en contra de la corriente general, en una época que cada vez se impacientaba más con el pensamiento imaginista y el argumento retórico. El enfoque empirista de gran parte de la Ilustración también rechazaba muchos de los significados asociativos discutidos por Vico. Si Vico creía que «[una] mente entrenada en la claridad conceptual es plana y poco elegante, porque carece de perspectiva posible a través de la metáfora»²⁷, John Locke afirmaba que «el discurso figurado era... un abuso del lenguaje» y que «debemos admitir que todo arte de la retórica, a pesar de su orden y claridad, cualquier aplicación artificial y figurativa de la palabra que haya inventado la elocuencia, no sirve más que para insinuar ideas erróneas, conmovir las pasiones y, por tanto, errar el juicio; por ello, son perfectas trampas»²⁸. Vol-

²⁷ Donald Philip Verene, *Vico's Science of Imagination* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981), pág. 41.

²⁸ John Locke, «On the abuse of Words», en *An Essay on Human Understanding* (Londres: T. Longman, 1690; reeditado en 1796), volumen 2, libro 3, cap. 10, 1. Eighteenth-Century Collections Online, Gale. University of Missouri- Kansas City. 23 de enero, 2012; <http://find.gale-group.com.ezproxy.mnl.umkc.edu/ecco/informark.do?&source=gale&prodId=ECCO&userGroupName=kans77326&tabID=T001&docID=CW116229292&type=multipage&contentSet=ECCOArticles&version=1.0&docLevel=FASCIMILE>. (La traducción clásica al castellano es de Ed-

viendo al debate *ut pictura poesis* en 1719, el abate DuBos rechazó los vestigios de figuras emblemáticas y alegóricas, afirmando que el público moderno ya no le encontraba sentido. Los pintores debían presentar narraciones claras, legibles y evitar esos «extraños y vagabundos... una especie de cifra de la que nadie tiene la clave y muy pocos están deseosos de tenerla». Haciendo referencia directa a Horacio, DuBos continuaba, «pintores, es cierto, son poetas, pero su poesía no consiste... en inventar quimeras y presunciones»²⁹. El conde de Shaftesbury rechazaba enfáticamente los significados velados como «formas enigmáticas, prepósteras, desproporcionadas, lisiadas y cojas» y creó su confusa ristra de ejemplos: «jeroglíficos egipcios. Emblemas góticos monacales, mágicos, místicos»³⁰. Durante la redacción de «Über die Arabeske» en 1788, Andreas Riem aventuró que el origen de los grotescos residía en las representaciones paganas y que no tenían cabida en el mundo moderno³¹. El movimiento intelectual dominante favorecía la claridad de pensamiento y el argumento lógico, tan importantes para los valores ilustrados.

Sin embargo, había muchos escépticos de la Ilustración que creían que el pensamiento racionalista era demasiado plano como para conducir a la verdad. En las últimas décadas del siglo XVIII, los intelectuales alemanes adoptaron las teorías del desarrollo cultural y las convirtieron en argumentos de una expresión más primitiva y vital. Johann Georg Hamann ya hacía un llamamiento en 1762: «la poesía es la lengua materna

mundo O'Gorman, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, México: Fondo de Cultura Económica, última ed. 1999. N.T).

²⁹ Jean-Baptiste DuBos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), traducción de Thomas Nugent, 2 volúmenes (Londres, 1748), 1: 153-54, 157.

³⁰ Anthony Ashley Cooper, Conde de Shaftesbury, «Plastics», en *Second Characters; or the Language of Forms*, ed. Benjamin Rand (Cambridge: Cambridge University Press, 1914), pág. 91.

³¹ Andreas Riem, «Über die Arabeske», en *Monats-Schrift der Akademie der Künste*, volumen 3 (1788), puntos 1-3.

de la raza humana; del mismo modo que el jardín es más antiguo que el campo arado, la pintura que la escritura, una canción es más antigua que una declamación; las parábolas son mucho más antiguas que el razonamiento... los sentidos y las pasiones hablan y solo entienden con imágenes»³². En su *Gespräch über die Poesie* (1799-1800), Friedrich Schlegel hizo explícita su asociación, afirmando que el arabesco era «la forma más antigua y original de la imaginación humana»³³. Schlegel vinculaba el arabesco a la expresión mitológica y animaba a los poetas a una nueva mitología para la edad moderna.

Esta llamada tuvo su contestación en las artes visuales en el famoso *Tageszeiten* (*Las Horas del Día*, ilustración 23), de Philipp Otto Runge³⁴. Runge animaba a rejuvenecer la pintura a través de un nuevo tipo de paisaje que surgía del arabesco y el jeroglífico³⁵. Creía que la narración dramática era un vehículo para la expresión de ideas visuales (de hecho, se aventuró a escribir que *El Juicio Final* de Miguel Ángel era la

³² Johann Georg Hamann, *Aesthetica in Nuce* (1762), *German Aesthetic and Literary Criticism*, edición y traducción H. B. Nisbet (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), pág. 141.

³³ Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel Ausgabe*, ed. E. Behler (Munich, 1900), 2, pág. 319.

³⁴ Frances S. Connolly, «Poetic-Monsters and Nature-Hieroglyphics: The Precocious Primitivism of Philipp Otto Runge», en *The Sleep of Reason*, págs. 37-54. Un estudio sobre el interés en el lenguaje primitivo y simbólico en aquel momento, véase: Barbara Stafford, *Symbol and Myth: Humbert de Superville's Essay on Absolute Signs in Art* (Cranbury: University of Delaware Press, 1919), y Liselotte Dieckmann, *Hieroglyphics: The History of a Literary Symbol* (San Luis, MO: Washington University Press, 1970).

³⁵ Los escritos de Runge sobre su propia obra, así como los de algunos de sus compatriotas fueron publicados póstumamente por su hermano en 1840-41 como *Hinterlassene Schriften von Philipp Otto Runge*, Mahler, edición de Daniel Runge, 2 volúmenes (Hamburgo: Friedrich Perthes, 1840). Sobre la tendencia al arabesco, véase 2, pág. 27. (Sobre Ph. O. Runge en castellano: Werner Hofmann (ed.), *Runge. Preguntas y respuestas*. Simposio en la Kunsthalle de Hamburgo, Madrid: A. Machado, 1993.)



23. Philipp Otto Runge, *Mañana*, 1808. Óleo sobre lienzo, Fotografía: Hamburger Kunsthalle, Hamburgo. Créditos fotográficos: Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlín/Hamburger Kunsthalle. Fotografía: Elke Walford/Art Resource, NY.

última gran obra en su género)³⁶. Frente a la idea renacentista de que los grutescos eran obra de virtuosos dotados, los románticos acogieron el arabesco como un medio para regresar deliberadamente a un primitivismo vital. Imbuir al arabesco de un profundo significado espiritual fue el medio que buscó Runge para volver a los materiales primarios de la expresión humana y utilizarlos para reinventar el significado visual³⁷. En esta imagen (el único cuadro terminado del ciclo), Runge entremezcló iconografía clásica y cristiana con un simbolismo asociado a colores, épocas del año y momentos del día, así como tipos de flores y plantas. Podemos captar algo de la sensibilidad de esta imagen escuchando a Schlegel: «el mundo de la poesía es tan inmenso como las riquezas de la naturaleza animada... la poesía inconsciente e informe que surge en la planta y brilla a la luz, sonríe en un niño, refulge en la flor de la juventud y resplandece en el adorable seno de las mujeres... Esta... es la [P]oesía primigenia, sin la cual no existiría la poesía de las palabras... la poesía brota espontáneamente del poder primordial e invisible de la humanidad, cuando el cálido rayo del divino sol la ilumina y fecunda»³⁸.

³⁶ *Ibid.*, 1, págs. 6-7.

³⁷ Sobre los lazos tan importantes que Runge y otros románticos alemanes establecieron entre el arabesco y un jeroglífico de nueva naturaleza, véase especialmente: Albert Boime, *Art in an Age of Bonapartism, 1800-18015* (Chicago: University of Chicago Press, 1993); Werner Busch, *Die notwendig Arabeske: Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts* (Berlín: Mann, 1985); Jörg Traeger, «Imagination und Spiellegung», en *Philipp Otto Runge und Sein Werk: Monographie und Kritischer Katalog* (Munich: Prestel, 1975); Karl Konrad Polheim, *Die Arabeske: Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik* (Munich: Schöningh, 1966); Otto Georg von Simson, «Philipp Otto Runge and the Mythology of Landscape», *Art Bulletin* (1942), págs. 335-50, y Ludwig Völkman, «Die Hieroglyphen der Deutschen Romantiker», *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* 3 (1926), págs. 157-86.

³⁸ Friedrich Schegel, *Dialogue on Poetry*, traducción de E. Behler y R. Struc (University Park: Pennsylvania State University Press, 1968), pág. 54.

Runge se refirió con frecuencia a los *Tageszeiten* como arabescos, al igual que otros de su círculo. Sin embargo, Ludwig Tieck, escritor y gran amigo, observó que la imaginería de Runge «devuelve el arabesco fantástico, divertido, a su expresión filosófica, religiosa»³⁹. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, que había sido director de la Real Academia de Nápoles (1789-99) y conocía los diseños romanos de Pompeya y Herculano, así como los grutescos de Rafael y Da Udine, describía la obra de Runge en términos de arabesco⁴⁰. Tischbein entabló amistad con el joven artista e incluso planearon componer una habitación decorada al estilo pompeyano, proyecto que no pudo realizarse por la temprana muerte de Runge, en 1810. A pesar de la influencia directa de Tischbein, los grabados de los grutescos ornamentales romanos y del Renacimiento eran bien conocidos y visibles en la época, su influencia sobre la composición de Runge, sobre todo en el desplazamiento de la narración dramática a la simetría bilateral de la ornamentación, resulta evidente de inmediato. Runge también estaba influido por el panteísmo místico de Jakob Böhme y la imaginería emblemática que utilizó para expresar sus ideas, que a su vez se basaba en el pensamiento alquímico y simbólico del siglo XVI.

La intención de Runge en los *Tageszeiten* era crear un *Gesamtkunstwerk*, una obra de arte total, cuatro cuadros que estarían instalados en una capilla donde los visitantes podrían

³⁹ Tieck citado en: Runge, *Hinterlassene Schriften*, 1, pág. 539.

⁴⁰ Tischbein era colega del anticuario William Hamilton y editó el segundo libro de Hamilton sobre vasijas griegas. Al regresar a Hamburgo en 1801, trajo consigo dibujos de las decoraciones de Pompeya. Esto aparece analizado con mayor detalle en: Hermann Mildener, «Hamilton, Tischbein, and Otto Runge», *Journal of History of Collections*, 9, n° 2 (1997), págs. 295-303, y Mildener, «J. H. W. Tischbein –Philipp Otto Runge– Friedrich Overbeck: Aspekte des künstlerischen Austauschs», *Jahrbuch des Schleswig-Holsteinischen Landsmuseums Schloss Gottorf*, n. s. 1 (1986-87), págs. 33-87.

meditar ante ellos mientras escuchaban música. El artista murió antes de que este proyecto pudiera realizarse y el ciclo completo solo existe en forma de cuatro grabados de gran tamaño. Las observaciones de Goethe relativas a la obra de Runge, tal y como las relata un conocido, captan el deseo de invocar las verdades más profundas, así como los peligros que esto entraña: «en la sala de música cuelgan los arabescos de Runge, o las representaciones simbólicas de la Mañana, el Mediodía, la Tarde y la Noche. Goethe se aperció de que yo los examinaba con detenimiento y, asiéndome del brazo, dijo: «¿No los había visto hasta ahora? Solo con mirarlos, pueden hacerle a uno enloquecer, bellos y desquiciados al mismo tiempo... Sin duda... quieren abarcarlo todo, por eso se pierden en lo elemental; pero hay infinita belleza en los detalles... el pobre diablo no pudo continuar; ya ha muerto... si permaneces al filo del abismo, mueres o te vuelves loco»⁴¹.

Vico y Runge contribuyeron a la formación de la idea de «expresión primitiva» que empezó en la Ilustración⁴². Durante este proceso, lo grotesco en todas sus permutaciones vino a ser entendido como una característica clave del «arte primitivo». En su obra tan influyente, G. W. F. Hegel también identificó lo grotesco como indicativo de un estadio temprano de desa-

⁴¹ Tal y como relata S. Boisserée (4 de mayo de 1811): S. Boisserée, «Letter of May 4, 1811», traducción de John Gage, en *Goethe on Art* (Londres: Scolar Press, 1980), págs. 226-28.

⁴² Gauguin fue, sin duda, el primer artista que intentó recuperar un arte primitivo más simple, más vital. En los siglos XVIII y XIX, hasta ya bien entrado el XX, el término «primitivo» se utilizaba para describir un sorprendente repertorio de tradiciones visuales, desde la Grecia arcaica al arte chino, el gótico italiano y flamenco, el arte africano, etc. La amenaza común era una presunción, por parte de los europeos modernos, de que estos estilos ejemplificaban un primer estadio de desarrollo. «Primitivo» se entrecomilla para indicar que no es una descripción real, sino un constructo europeo que se imponía sobre determinadas culturas, distantes en espacio y tiempo. Véase Connelly, «Introduction», *The Sleep of Reason*, para un estudio más detallado.

rollo, aunque adoptó una visión mucho más negativa. Al describir a los monstruos poéticos como «lo fantástico simbólico», Hegel afirmaba que era un sistema simbólico inferior. Señalando a las figuras compuestas del panteón hindú, Hegel afirmó que lo grotesco confundía espíritu y materia, como resultado, uno mutilaba la expresión del otro⁴³.

A finales del siglo XVIII apareció otra interpretación importante del arabesco, interpretación que enfatizaba su invención formal. Aunque Goethe era escéptico ante los intentos de Runge de imbuir a estas formas decorativas de significados elevados, en *Von arabesken* (1789) elogió las invenciones imaginativas de Rafael, sugiriendo que el arabesco estaba en su propio elemento como pura invención visual. Goethe también describió los «asombrosos arabescos de gusto admirable» que circundaban los frescos que contempló en las ruinas de Pompeya: «desde uno donde brotan encantadoras figuras de niños y ninfas, a otro donde emergen animales salvajes y domésticos a partir de lujuriosas guirnalda florales»⁴⁴. Sin embargo, este tipo de fantasía caprichosa solo era aceptable cuando se limitaba a un papel ornamental.

Immanuel Kant desarrollaría aún más estas ideas en su *Crítica del Juicio* (1790), obra de gran influencia en la estética y el arte moderno. Es importante recordar que a Kant le desagradaba «el género preciso [*précieux*], redondeado, afectado», que «*pretende* distinguirse de lo ordinario, cuando la exhibición de la idea que encierra, se acerca ya a la rareza y no es apropiada a

⁴³ G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* (Berlín: Duncker and Humblot, 1835-38), I, pág. 345. (Traducción castellana: *Lecciones de estética*, Barcelona: Edicions 62, 1986, trad. de Raúl Gabás.)

⁴⁴ Johann Wolfgang von Goethe, *Italian Journey, 1786-1788*, traducción de W. H. Auden y Elizabeth Mayer (Harmondsworth: Penguin Classics, 2004), punto 2, pág. 198. Véase, también: Patricia Anne Simpson y E. K. Moore, eds., *The Enlightened Eye: Goethe and Visual Culture* (Ámsterdam: Rodopi, 2007). (Traducción castellana: *Viaje a Italia*, Madrid: Ediciones Zeta, 2009; trad. de Manuel Scholz Riz.)

la idea misma». Kant cargaba contra el amaneramiento que, decía, «es otra especie de monería, que consiste en aquella falsa *originalidad*»⁴⁵, para distinguirse de los demás, «sin poseer por esto el talento de ser por sí mismo un *modelo*»⁴⁶. En el otro extremo del espectro grotesco, Kant también rechazaba imágenes que produjeran disgusto, afirmando claramente que «destrozaban cualquier placer estético». El arabesco era el único elemento que Kant admiraba, y los términos en que lo planteó merecen ser leídos con detenimiento:

Muchos pájaros (el loro, el colibrí, el ave del paraíso), multitud de peces del mar, son bellezas en sí que no pertenecen a ningún objeto determinado por conceptos en consideración de su fin, sino que placen libremente y por sí. Así, los dibujos *a la grecque*, la hojarasca para marcos o papeles pintados, etc... no significan nada por sí, no representan nada, ningún objeto, bajo un concepto determinado, y son bellezas libres. Puede contarse entre la misma especie lo que en música se llama fantasía (sin tema), e incluso toda la música sin texto⁴⁷.

Es importante que la idea de libertad permanezca unida a la invención ornamental, aunque la referencia de Kant a «fantasía» no significa que subscribiese la idea renacentista relativa a la libertad del artista. Más bien, parece existir otro tipo de libertad muy diferenciada de la del artista. Estas formas son «bellezas en sí», que no pertenecen a ningún objeto determinado por «conceptos en configuración de su fin», y «placen libremente y por sí». Kant añade que los dibujos a la griega,

⁴⁵ Immanuel Kant, *Critique of Judgement* [1790], traducción de James Creed Meredith (Oxford: Clarendon Press, 1952), págs. 162-83; cursiva en el original. [Para la traducción de la *Crítica del juicio* hemos preferido seguir la versión ya clásica de Manuel García Morente, Madrid: Espasa, 1989. N.T.]

⁴⁶ *Ibid.*, cursiva en el original.

⁴⁷ *Ibid.*, pág. 72.

«no representan nada» y, por tanto, son «bellezas libres». Por un lado, esto refuerza la jerarquía clásica de larga tradición que relegaba el ornamento a un papel secundario, sin significado. Al contrario que Goethe, Kant parece utilizar el término «arabesco» estrictamente para el ornamento abstracto o vegetal. Por otro lado, este pasaje también puede ser leído como un argumento a favor de que estas formas resultan agradables por su libertad para jugar dentro del ámbito de sus propias leyes, liberadas del yugo de la narración didáctica. He aquí el esbozo de los argumentos teóricos para un arte visual no mimético que se plantearán un siglo después⁴⁸. Resulta particularmente sorprendente la comparación que establece Kant entre estas bellezas verdaderas o fantasías, con «toda la música sin texto». Kant estaba pensando en el ornamento, pero su argumentación anticipa el paso modernista a desconectar las imágenes de su papel como literatura pintada y compararlas en cambio con la música⁴⁹. Su observación de que los elementos formales puros crean placer estético por sí mismos emula las ideas centrales que animan los debates sobre arte moderno hasta el día de hoy.

El énfasis de estas dos interpretaciones ilustradas del arabesco se dividía esencialmente entre el contenido y la forma. Por un lado, las nuevas ciencias sociales señalaban al arabesco como medio de expresión «primitiva», visión que adoptarán

⁴⁸ La obra fundamental sobre la estética kantiana en relación a la pintura abstracta es: Mark Cheetham, *The Rhetoric of Purity: Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991). Más recientemente, Cheetham ha abordado la pintura abstracta desde la década de 1960 en términos parecidos a los aquí investigados: *Abstract Art Against Autonomy: Infection, Resistance, and Cure Since the 60s* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006).

⁴⁹ Como ya hemos visto, Kant estableció una distinción clara entre ornamento y arte serio. Aunque le gustaba el juego libre del ornamento, podía disfrutar de este juego debido a su papel secundario. Para Kant nunca fue un fin en sí mismo.

muchos románticos. Por otro lado, las nuevas disciplinas de la estética e historia del arte tendían a caracterizar al arabesco como invención formal, una visión adaptable a la tradición neoclásica. Significativamente, ambas interpretaciones suponen una ruptura radical de la fórmula palabra-imagen, *ut pictura poesis*, que había sido la piedra angular del arte europeo desde el Renacimiento.

El romanticismo alemán y Runge representan una dirección del arabesco-como-contenido; muchos artistas, sobre todo franceses, plantearon otro camino vinculado a la exploración de realidades escondidas más allá de las operaciones de la mente racional. La fascinación romántica por el horror, lo oculto y lo satánico será analizada después con mayor detalle, pero debemos señalar que estos intereses también crearon un camino fértil y nuevo para el arabesco. En el vocabulario romántico, el término «arabesco» comenzó a sugerir una experiencia psíquica u oculta equivalente a mirar en un espejo distorsionado, una torsión de la realidad. Siguiendo su forma curvilínea, el arabesco se abre a una realidad a medida que se cierra a otra. Los románticos, como gran parte de los artistas del siglo XVI, extrapolaron un principio expresivo más profundo del arabesco, esta vez de su meandro curvilíneo y sus realidades cambiantes. De nuevo, las advertencias de Horacio se pusieron boca abajo, esta vez el arabesco y el grutesco triunfaron como sueño de los pintores y evidencia de una locura inspiradora. Al igual que ocurrió con la reinterpretación de los arabescos como lenguaje «primitivo», pre-racional, los románticos emplearon el arabesco como medio para un tipo de regresión diferente, para explotar la mente subconsciente y dar paso a experiencias psíquicas extrañas, ocultas, que normalmente están bloqueadas por el intelecto.

Victor Hugo fue una figura primordial en la formación del arabesco romántico, aunque era y todavía es más conocido por sus novelas, ensayos y poemas. La importancia de Victor Hugo como escritor, como el caso de su contemporáneo John Rus-

kin, ha hecho sombra a su obra gráfica hasta hace bien poco⁵⁰. Aunque Ruskin y él no podrían ser más distintos, ambos plantearon importantes teorías sobre lo grotesco y produjeron una vasta obra que funciona casi por entero en el estilo grotesco. Los dibujos de Hugo (más de cuatro mil) no tenían precedente ni en técnica ni en su función como vehículo del subconsciente. Hugo exploró estos estados alternos durante muchos años mediante la tinta y la aguada. Al no estar condicionado por la técnica académica o la idea de que sus dibujos eran su obra fundamental, Hugo fue experimental e improvisador en extremo. Dejándose llevar por la liquidez de la tinta, así como por otros medios poco convencionales como el café, Hugo a menudo permitió que los goterones accidentales y el propio fluir sugiriesen la dirección de la composición, o bien doblaba el papel para formar manchas que condujeran a otras posibilidades. También empleó cortes, impresiones de trozos de cuerda o dibujar sin mirar el papel. En otros casos frotaba café u hollín, o viejos fósforos contra la superficie del papel

⁵⁰ Entre los estudios recientes que se centran en las imágenes de Hugo, se incluyen: *Soleil d'encre: Manuscrits et dessins de Victor Hugo*, catálogo de exposición, Musée du Petit Palais (París, 1985); Ann Philbin y Florian Rodari, editores, *Shadows of a Hand: The Drawings of Victor Hugo* (Nueva York: Drawing Center, 1998); *Du chaos dans le pinceau: Victor Hugo dessins*, catálogo de exposición, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, y Maison de Victor Hugo, París (2000). (*Victor Hugo: Caos en el pincel. Dibujos*). Para un análisis sobre el trabajo artístico con las imágenes del sueño en el siglo XIX, con particular atención a Grandville, Hugo, Méryon y Redon, véase: Stefanie Heraeus, *Traumvorstellung und Bildidee, Surreale Strategiem in der französischen Graphik des 19. Jahrhunderts* (Berlín: Reimer, 1998), y Heraeus, «Artists and the Dream in Nineteenth-Century Paris: Towards a Prehistory of Surrealism», traducción de D. L. Cohen, *History Workshop Journal* 48 (1999), págs. 151-68; Tony James, *Dreams, Creativity and Madness in Nineteenth-Century France* (Oxford: Oxford University Press, 1995). Véase, también: Georges Didi-Huberman, «L'Immanence figurale: Hypochondrie et morphologie selon Victor Hugo», *Cahiers du Musée nationale d'art moderne* 85 (Otoño 2003), págs. 91-120.

para sugerir ideas. Por supuesto, fue Leonardo da Vinci el primero que dejó escrita la idea de que las manchas accidentales y sus patrones sobre un muro podían inspirar ideas visuales⁵¹. Sin embargo, Hugo no solo empleó el accidente y la casualidad para engendrar imágenes; sus métodos muestran que quería contener la intención lo más posible, en un esfuerzo por crear una especie de sueño de duermevela. En vez de plantearse hacer un cuadro, Hugo dejaba que el líquido siguiera su camino sin ninguna intención, cada riachuelo o aguada (en el sentido literal de la palabra) eran el medio de expresión de estados mentales que Hugo describía de diversas maneras como sonámbulos, duermevela, desmayo o alucinatorios⁵².

Las técnicas gráficas que empleaba Hugo subvierten la representación de forma fundamental al conceder tal primacía a materiales informes, a los rasguños y manchas aleatorias, hasta tal punto que resulta un tanto extraño categorizarlos como dibujos. También es importante señalar que la obra de Hugo introdujo el arabesco y el *capriccio* en un nuevo vocabulario visual, que ponía especial énfasis en las formas vivas primitivas, particularmente las criaturas submarinas. Emulan la infirmitad de lo auricular y del *Knorpelgrotesk*, así como su fascinación por las masas cartilaginosas y las secreciones glutinosas irregulares. La más espectacular de estas formas, el pulpo, desempeñó un papel importante en los escritos y dibujos de Hugo (ilustración 24). En este ejemplo, la criatura se mece en la infirmitad acuática de la aguada de tinta, con sus tentáculos desplegados por toda la superficie, que tam-

⁵¹ Para una investigación de la imagen ambigua, véase: Dario Gamboni, *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art* (Londres: Reaktion Books, 2002).

⁵² Lo oculto tuvo un interés particular para Victor Hugo. Participó en sesiones de espiritismo desde 1853 a 1854 en un intento por contactar el mundo espiritual. Muchas de sus obras son «dibujos espirituales» creados durante estas sesiones (sustituía una de las patas de la *planchette* por un lápiz).



24. Victor Hugo, *Pulpo con las iniciales VH*, sobre 1866. Aguada, plumilla, tinta sepia sobre papel. Bibliothèque Nationale de Francia, París.

bién forman las iniciales del autor. Los parajes acuáticos de Hugo y sus criaturas instintivas son brillantes equivalentes visuales del subconsciente, de la pulsión creativa y el terror que allí se esconden. Visualmente, representan un giro dramático para el arabesco y el *capriccio*, al desplazar totalmente a la figura humana.

Como Hugo, Grandville (Jean Ignace Isidore Gérard) fue otro artista de mediados de siglo que exploró fórmulas visuales para estados oníricos⁵³. Como sensibilidad artística, el estilo lineal y preciso de Grandville no podía estar más alejado de las aguadas amorfas de Hugo. A comienzos de su carrera, Grandville contribuyó junto con Honoré Daumier y Joseph Traviès a las sátiras sociales y políticas en las revistas *La Caricature* (1830) y *Le Charivari* (1832). Después de 1835, se dedicará sobre todo a la ilustración de libros. Muchos de sus grabados, sobre todo los de *Scènes de la vie privée et publique des animaux* (1842), representan temas carnalescos tradicionales como el pez que pesca hombres en un riachuelo⁵⁴. En *Un Autre Monde* (1843-44) veremos plenamente el don de la fantasía de Grandville. El subtítulo del libro indica qué tipo de cosas podemos esperar en este «otro mundo»:

Otro Mundo

Transformaciones. Visiones. Encarnaciones.

Ascensiones. Locomociones. Exploraciones. Peregrinaciones.

Excursiones. Estaciones.

Cosmogonías. Fantasmagorías. Ensoñaciones [*Rêveries*]. Ju-

gueteos [*Folâtreries*]

Ocurrencias [*Facéties*]. Caprichos [*Lubies*].

⁵³ J. I. Grandville, *Karikatur und Zeichnung: Ein Visioner der französischen Romantik*, catálogo de exposición, Staatliche Kunsthalle (Karlsruhe: H. Cantz, 2000); Annie Renonciat, *La vie et l'oeuvre de J. I. Grandville* (París: A. C. R. editions, 1985), y Judith Wechsler, *Physiognomy and Caricature in 19th Century Paris* (Chicago: University of Chicago Press, 1982).

⁵⁴ Véase Philippe Kaenel, «Le Buffon de l'humanité: La Zoologie politique de J. I. Grandville», *Revue d'Art* 74 (1986), págs. 21-28.

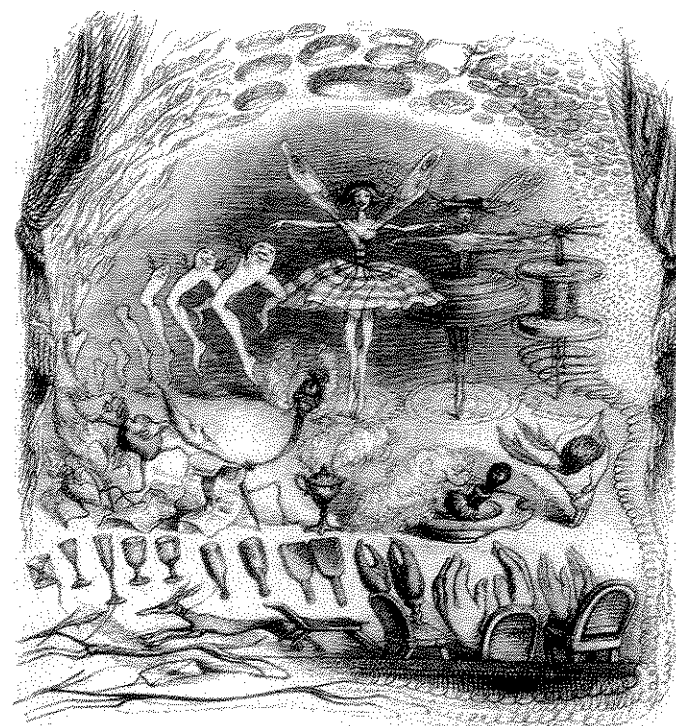
Metamorfosis. Zoomorfosis.
Litomorfosis. Metempsicosis. Apoteosis
y otras cosas.

Nótese que algunas de estas operaciones aparecen en *Apocalypse du Ballet* (ilustración 25). Aquí, Grandville da un giro literal a las fórmulas carnalescas, que inventan sus metamorfosis alucinatorias: bailarinas que giran de bovinas, perrillos que surgen de sillas, cálices que nacen de manos aplaudiendo (vía las pinzas de una langosta y botellas invertidas). Baudelaire caracterizó a Grandville como un artista perversamente literal, que luchaba por mantener cierto equilibrio mental, finalmente sin éxito alguno: «Es el lado lunático de su talento lo que hace de Grandville un artista importante. Antes de morir se dedicó a voluntad... a representar una sucesión de sueños y noches en forma plástica, con la precisión de un escenógrafo que escribe el discurso de un orador... de hecho, Grandville es muy cómico; pero a menudo es cómico sin saberlo... con un coraje sobrehumano, este hombre dedicó toda su vida a reorganizar la creación. La tomó entre sus manos, la retorció, la volvió a organizar, la explicó y la comentó; y la Naturaleza se transformó en un apocalipsis. Puso el mundo cabeza abajo... hay algunas personas superficiales que se divierten con Grandville; por mi parte, me aterroriza»⁵⁵.

Volviendo a la apreciación de André Chastel de que lo grotesco ornamental «permitió al Renacimiento desarrollar una veta de mitología original mediante la totalidad de los medios visuales»⁵⁶, es evidente que la incorporación de formas de vida microscópica e instintiva abrió una segunda y fértil

⁵⁵ Charles Baudelaire, «Quelques caricaturistes français», en *Critique d'art*, ed. Claude Pichois (París: Librairie Armand Colin, 1965), I, pág. 250. (Traducción castellana: «Algunos caricaturistas franceses», en *Lo cómico y la caricatura*, Madrid: A. Machado Libros, 2001; trad. de Carmen Santos, pág. 161.)

⁵⁶ Chastel, *Crisis*, pág. 79.



APOCALYPSE DU BALLET.

25. Grandville (Jean Ignace Isidore Gérard), *Apocalypse du ballet*. Litografía. Publicado en *Un Autre Monde* (1843-44).

veta de invención y fabricación de mitos a finales del siglo XIX. La fascinación por formas de vida más elementales es resultado de la confluencia del pensamiento simbolista con los intensos debates científicos y sociales sobre evolución y degeneración. Odilon Redon construyó una obra artística ingente que estaba profundamente informada por los sorprendentes y dramáticos desarrollos científicos de su época, sobre todo *El origen de las especies* (1859) y *El origen del hombre* (1871), de Charles Darwin. El botánico Armand Clavaud fue una in-

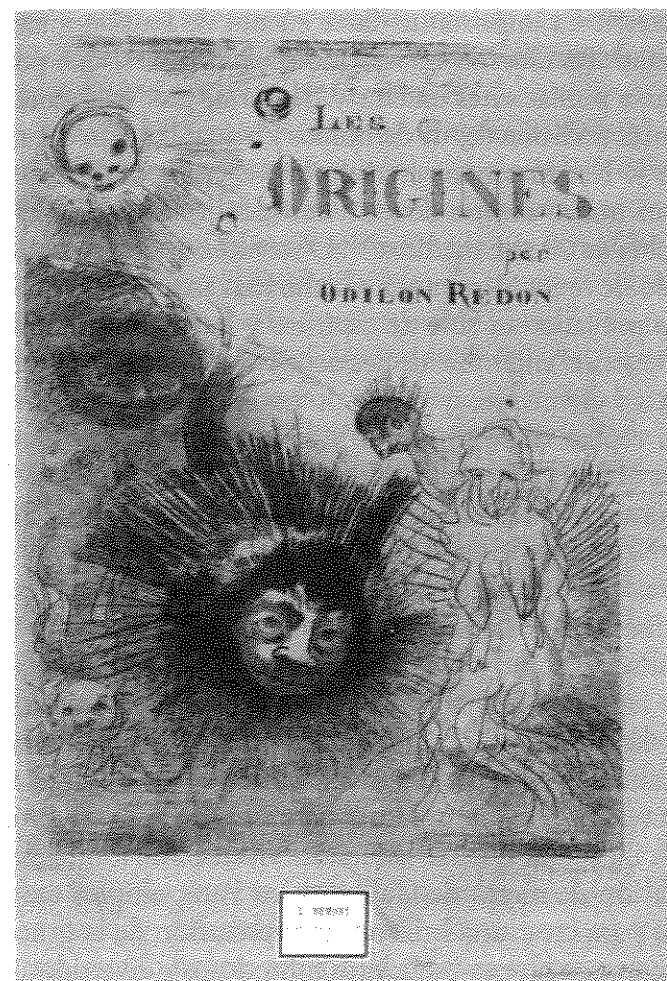
fluencia particularmente importante, tanto científica como cultural (Clavaud presentó al artista a Flaubert, Poe y Baudelaire), tal y como reconoce Redon en una breve pieza autobiográfica titulada «Confidences d'artiste». Clavaud no solo introdujo a Redon en las maravillas que podemos encontrar bajo la lente del mejor microscopio de la época, también propuso teorías evolutivas que parece que dieron forma a la visión artística de Redon. Clavaud pensaba que la profunda interconexión del mundo vivo era el principio fundamental de la evolución. Afirmaba que las estructuras psicológicas de las plantas sugerían vínculos con la evolución humana y que la división entre planta y animal era mucho más ambigua a nivel molecular, proposición que tuvo particular repercusión en las imágenes de Redon⁵⁷.

Se creía que la mutabilidad de las formas vivas, la fusión e indeterminación de las cosas eran entidades absolutamente separadas: ya eran fundamentales en el vocabulario grotesco, pero ahora los descubrimientos científicos le darían a Redon un doble ímpetu⁵⁸. Un biógrafo contemporáneo de Redon señalaba su gran interés por los gérmenes: «en una simple gota de agua, surge un enjambre de una variedad prodigiosa e inesperada... [una] multitud voraz, aterradora, como nacida en un delirio»⁵⁹. Este vínculo entre formas de vida primitiva y los fantasmas del delirio escondidos en el subconsciente emula las combinaciones visuales que encontramos repetidamente en la obra de Redon (ilustración 26). Por ejemplo, en la portada de la serie *Les Origines*, de 1883, un sol-calavera se entremezcla con una bruja in-

⁵⁷ Véase el esclarecedor estudio de Barbara Larson, *The Dark Side of Nature: Science, Society, and the Fantastic in the Work of Odilon Redon* (University Park: Pennsylvania State University Press, 2005), donde desarrolla estos temas en mayor extensión e investiga sus consecuencias.

⁵⁸ En uno de sus primeros estudios, Huysmans (1882) describía los carboncillos de Redon como «gérmenes y algas».

⁵⁹ André Mellerio, *Odilon Redon* (París: Société pour l'Étude de la Gravure Française, 1913), pág. 15.



26. Odilon Redon, *Les Origines*, portada, 1883. Litografía. Copyright. The Trustees of the British Museum.

forme, una criatura con cabeza como de insecto y varias formas celulares con rostro. En su diario, Redon escribió: «toda mi originalidad consiste en fabricar una humanidad viviente a partir de seres implausibles, según las leyes de lo plausible, poniendo en la medida de lo posible la lógica de lo visible al servicio de lo

invisible»⁶⁰. Es importante darse cuenta de las connotaciones amenazadoras de estas nuevas moléculas visibles, que podrían infectar a poblaciones enteras y desplazar gradualmente a los fantasmas tradicionales de demonios y brujas. El gran autor simbolista J.-K. Huysmans escribió que el microscopio revelaba todo un nuevo campo de monstruosidades equiparables a las que poblaban el arte medieval⁶¹. Observaba que, «el espacio está poblado de microbios; ¿no es mucho más asombroso que si estuviera poblado tan solo de espíritus y larvas? El microscopio nos muestra el enjambre de pequeños organismos [*animalcules*] del agua y el vinagre; ¿por qué no podría estar el aire... más o menos repleto de embriones maduros?»⁶². En su ensayo *Le monstre* (1889), Huysmans identificaba a Redon como el heredero contemporáneo de las invenciones monstruosas de Schongauer, El Bosco, Bruegel, Callot y Goya.

Justo en este momento del *fin-de-siècle*, el arabesco resurgió en el diseño *art nouveau*. También hubo un giro hacia la forma biomorfa, así como a la brusca línea asimétrica (inspirada en el dibujo japonés). Los arabescos *art nouveau* más innovadores se alejan de la fuerza de la gravedad y parecen flotar libremente. Los arabescos en azulejos, en hierro forjado y en el papel de pared creados por Victor Horta para la casa Tassel, en Bruselas, crean la ilusión de que sus habitantes viven en un fondo marino. La estación de metro de Guimard, en París, emplea ese vocabulario para crear una brillante interpretación de la gruta. Sus diseños presentan exo-esqueletos misteriosos y divertidos, sugerencias de crustáceos e insectos, criaturas del subsuelo en el que

⁶⁰ Odilon Redon, «Confidences d'artiste», en *À soi même-journal, 1867-1915: Notes sur la vie et les artistes* (París: J. Corti, 1989), pág. 28.

⁶¹ J.-K. Huysmans, «Le monstre», en *Certains* (París: P.-V. Stock, 1898, tercera edición; trad. castellana, *El arte moderno. Algunos*, Madrid: Tecnos/Alianza, 2002; trad. de Margarita Alfaro y M.^a Pilar Suárez), págs. 137-56.

⁶² J.-K. Huysmans, *Là-Bas* [1891] (París: Librairie Plon, 1908; trad. castellana, *A contrapelo*, Madrid: Cátedra, 2007; trad. de Juan Herrero), pág. 138.

estamos a punto de entrar y emblemas del subconsciente sumergido. Las improbables estaciones de metro de Guimard, realizadas con motivo de la *Exposition Universelle* de 1900, captan toda la seducción y el espíritu juguetón de la gruta renacentista. Aunque marcan la entrada a un subsuelo absolutamente moderno, sus imágenes sugieren otra cosa.

La sinuosa línea del arabesco anima la pintura y escultura simbolista hasta un grado importante, y este movimiento *fin-de-siècle* solo acentuaba la interpretación romántica más oscura del arabesco, asociándolo con lo místico, lo perverso, psíquico u oculto. Tal y como veremos, la línea del arabesco vino a estar estrechamente unida a las imágenes de la *femme fatale* en esta época. Al mismo tiempo, la idea más formalista del arabesco como una belleza libre, visualmente sugerente en sí misma, fue adoptada por muchos artistas simbolistas, sobre todo por Paul Gauguin. Gauguin comparó sus líneas arabescas y manchas de color con la música y sugería el tipo de respuestas que podían evocar al espectador⁶³. Describiendo un poema de Gustave Kahn, Félix Fénéon captó parte del gusto del arabesco en términos de contenido y estructura: «estos poemas son un arabesco viviente donde la metáfora, antes incluso de ser completada, diverge a medida que cambia el tono, dando lugar a otra que a su vez también entra en metamorfosis. La extrema movilidad de la idea nace del contexto gramático: guirnaldas de genitivos, verbos impersonales y neutros que se hacen activos, la palabra adquiere su pleno sentido»⁶⁴. La «extrema movilidad», las excrecencias y com-

⁶³ Lo analizo en mayor profundidad en «Primitive Ornament and the Arabesque: Paul Gauguin's Decorative Art», en *The Sleep of Reason*, págs. 55-78.

⁶⁴ Félix Fénéon, «Gustave Kahn», en *Les Hommes d'aujourd'hui* 7 (1890), traducción de Henri Dorra en, *Symbolist Art Theories: A Critical Anthology* (Berkeley: University of California Press, 1995), pág. 126. Fénéon continúa estableciendo un vínculo, una vez más, entre Medio Oriente y el gusto por el ornamento. Afirma que los arabescos de Kahn

binaciones cambiantes e impredecibles del arabesco fueron extremadamente atractivas para los surrealistas, que buscaron crear una imaginaria que fuese (por emplear las palabras de Redon) «continuamente equívoca, en aspectos dobles, triples, de esas huellas o aspectos (imágenes dentro de imágenes), formas que serán o llegarán a ser según el estado mental del espectador»⁶⁵.

La crítica o la historia del arte apenas han abordado la relación tan diversa entre la invención formal y el virtuosismo individual en el modernismo del siglo XX y el manierismo del siglo XVI. Sin embargo, la conexión entre ambos ya quedó establecida a principios del siglo XX en los debates sobre arte alemán. La correlación visual es evidente, pero los vínculos históricos lo son bastante menos. Aún resulta más confusa la visión tan arraigada que tenemos del modernismo, cuyos comienzos todavía se localizan en el siglo XIX para situarlo a las antípodas del clasicismo, y no en diálogo con este. Considerar la *maniera* en lo moderno implica un giro en nuestra visión de la posición histórica del modernismo. Sin duda, la reputación habitual de estos dos períodos no podría ser más diferente. El modernismo siempre ha sido caracterizado como una revolución artística, que se libera de las vetustas convenciones artísticas del clasicismo académico. El manierismo, por otro lado, se ve como el extremo del clasicismo renacentista, consistente en improvisaciones brillantes, pero vacuas, o como un embellecimiento decadente de temas ya existentes. Esta caracterización del modernismo y la *maniera* han estado bajo examen en estos años, pues los vínculos históricos y artísticos entre ellos precisan un escrutinio mayor.

exhiben, «cantidades de palabras que evocan al Medio Oriente donde Kahn, como semita, se deleita».

⁶⁵ Redon, *À soi même*, pág. 100.

Una investigación completa de este tema exigiría otro libro, aun así podemos analizar algunas partes de este rompecabezas. Reconocer la *maniera* como componente de ciertos movimientos modernistas exige que dejemos de pensar en lo moderno en oposición binaria al pasado, sobre todo el pasado clásico, y concebirlo en cambio como algo que se fusiona con las convenciones del pasado: que traduce, interroga y se entremezcla con ellas. Puesto que tanto los períodos modernos como el manierista dependen en gran medida de lo grotesco, que desafía los límites, quizá sea cierto que el modernismo no es un comienzo completamente nuevo, y que el manierismo tampoco es un mero fin de partida. Si nos centramos en lo grotesco en el modernismo, veremos que se infiltra y deshace no solo en las convenciones de representación establecidas, sino también nuestras propias convenciones mentales sobre el modernismo.

Estamos estudiando concretamente el arabesco y el *capriccio*, y en el proceso se ha revelado otro fenómeno interesante. Como el modernismo es el período sobre el que se ha teorizado más y el grotesco ornamental es el único aspecto de lo grotesco que ha entrado en la teoría estética, podríamos esperar que la intersección de ambos a comienzos del siglo XX sea doblemente significativa, generando un enorme interés académico. Pero, el grotesco ornamental y sus raíces en el Cinquecento han quedado doblemente oscurecidas. Es más, resulta paradójico que en el arte moderno se reconozca el grotesco más deformado y horrible, mientras que la presencia del arabesco y el *capriccio*, el significado original de «grotesco», apenas atraiga ningún comentario.

Sin embargo, existió un debate sustancial sobre el carácter del manierismo, se establecieron comparaciones con los avances contemporáneos en el arte moderno durante el *fin-de-siècle*, que se intensificaron hasta 1939. Las interpretaciones del manierismo fueron especialmente polémicas, tenían que ver con las esperanzas y miedos que atenazaron a la cul-

tura europea en torno a 1900. Gran parte de este debate crítico y académico tuvo lugar en los círculos alemanes. En general, el manierismo era poco considerado, debido en parte al famoso veredicto de Jakob Burckhardt. Desde su primera edición sobre el Renacimiento italiano en 1855 (*Des Cicerone*) y en escritos posteriores, Burckhardt decretó que la edad de oro del Renacimiento terminó con la muerte de Rafael, el arte que siguió (exceptuando el de los venecianos) cayó en «la invención arbitraria y caprichosa» y en la «profusión temeraria», que estableció como «la causa fundamental de la decadencia del arte»⁶⁶. El manierismo deseaba demasiado «sorprender y asombrar»⁶⁷.

La idea de que el manierismo asentó las bases del arte moderno ya estaba bien establecida en el cambio de siglo, pero las interpretaciones de esta conexión variaban enormemente. Tanto los detractores como los defensores de los artistas modernos enfatizaban que el manierismo y el modernismo eran períodos de crisis en el arte. Aún más, gran parte de este debate se centró en la obra de El Greco. En su estudio sobre Velázquez, publicado en 1888, Carl Justi identificó a El Greco como el «profeta de lo moderno» y describió su obra manierista como las «fantasías distorsionadas de un cerebro mórbido»⁶⁸. Para Justi, «el desgaste patológico del

⁶⁶ Jacob Burckhardt, *Italian Renaissance Painting According to Genres* [1885-93], traducción de David Britt (Los Angeles: Getty Research Institute, 2005), págs. 77, 79. *The Cicerone: A Guide for the Enjoyment of Works of Art in Italy* se publicó en 1855. (Existen varias traducciones y ediciones al castellano de esta obra tan importante de Burckhardt, cabe destacar: *La cultura del Renacimiento en Italia*, traducción de Juan Barja y Teresa Blanco, con estudio introductorio de Fernando Bouza, Madrid: Akal, 2004.)

⁶⁷ Burckhardt, *Italian Renaissance Painting*, pág. 107. (Traducción al castellano, cit.)

⁶⁸ Carl Justi, *Velázquez und sein Jahrhundert* [1888] (Bonn: F. Cohen, 1922), 85-87. (La traducción al castellano es de Jesús Espino, *Velázquez y su siglo*, Madrid: Istmo, 1999.)

estilo tardío de El Greco lo situó como el primer ejemplo de la degeneración que afectó al arte moderno»⁶⁹. Tanto Justi como Burckhardt fueron historiadores del arte importantes durante la *Gründerzeit*, el período formativo de la nación moderna alemana. Estos debates se centraron en las extorsiones y exageraciones de forma y espacio que encontramos no solo en El Greco, sino también en Rosso, Bronzino, Parmigianino y Pontormo. Heinrich Wölfflin presentaba el período tras la muerte de Rafael y Miguel Ángel en *Die klassische Kunst* (1899) con el ominoso título de «Der Verfall» o «El declive». Wölfflin observaba que «las posibilidades de la superficie plana como área espacial», tal y como se entendieron en el Renacimiento, «quedaron totalmente atrofiadas. Los pintores comenzaron a rivalizar entre sí en el atroz abarrotamiento de los lienzos, en una disolución de formas que buscan deliberadamente una contradicción entre la cantidad de espacio disponible y los objetos situados en él... y el arte se convirtió en algo completamente formalizado, ya no prestó más atención a la naturaleza, construyendo motivos en movimiento según su fórmula personal»⁷⁰. Muchos críticos de la experimentación de vanguardia no tenían dificultad para aplicar este tipo de análisis. Max Friedländer afirmaba tajantemente, en 1929, que «Picasso, desde mi punto de vista, muestra las características de un manierismo sin adulterar». Sin embargo, estaba en desacuerdo con el duro juicio de Justi sobre El Greco, y afirmaba que el artista del siglo XVI no era manierista, sino un «genio ingenuo» que creó su propio estilo distintivo. A juicio de Friedländer, Picasso no creó un estilo, sino una manera y, «en vez de imprimir su

⁶⁹ *Ibid.*, pág. 81.

⁷⁰ Heinrich Wölfflin, *Die klassische Kunst* (Munich: Bruckmann, 1899), págs. 184-87. (Traducción castellana: *El arte clásico: una introducción al Renacimiento italiano*, Madrid: Alianza, 1995; trad. de Antón Dietrich Arenas.)

propio sello en su obra, aprovechó la que llevaba el sello de otro»⁷¹.

En 1908, Alois Riegl afirmó que lo moderno comenzó con el manierismo y reconocía que esta conexión arrojaría más luz sobre la obra de la *Sezession* vienesa y el *Jugendstil*⁷². Dos años después, un incansable defensor de los movimientos artísticos franceses, Julius Meyer-Graefe, elogiaba la obra de El Greco describiéndole como un artista expresionista⁷³. Numerosos artistas de vanguardia alemanes importantes adaptaron elementos del manierismo e hicieron comparaciones con su propia obra. Por ejemplo, en *Der Blaue Reiter Almanac* (1912) se realizaba una comparación entre El Greco y el artista cubista Robert Delaunay. Todo ello acompañado de un ensayo de Franz Marc que incluía la famosa observación de que El Greco y Cézanne eran almas gemelas espirituales, solo que separadas por siglos. Marc continuaba diciendo:

Meier-Graefe se empeñó en enseñar a sus paisanos las maravillosas ideas de un gran maestro completamente desconocido para ellos —hablamos de El Greco—... Este acto, simple y noble, hizo que su posición en Alemania fuera casi

⁷¹ Max Friedländer, «Still und Manier», en *Echt und Unecht: Aus den Erfahrungen des Kunstkenner* (Berlín, 1929), págs. 57-61, traducción de Michael Raeburn, en McCully, *A Picasso Anthology*, págs. 172-3.

⁷² Riegl no fue defensor del manierismo, más bien quiso despojarlo de las acusaciones de degeneración, afirmando en cambio que tanto el estilo moderno como el manierista eran extremadamente individualistas y subjetivos. Véase: Horst Bredekamp, «Der Manierismus: Zur Problematik einer kunsthistorischen Erfindung», en Braugart, ed., *Manier und Manierismus*, págs. 122-23. (De Alois Riegl en castellano: *El culto moderno a los monumentos*, Madrid: A. Machado Libros, 2008³; trad. de Ana Pérez López. *El arte industrial tardorromano*, Madrid: A. Machado Libros, 1992; trad. de Ana Pérez López y Julio Linares Pérez. *El retrato holandés de grupo*, Madrid: A. Machado Libros, 2009; trad. de Gema Facal Lozano. *Problemas de estilo*, Barcelona: Gustavo Gili, 1980; trad. de Federico Miguel Saller.)

⁷³ Meier-Graefe escribió sobre El Greco en su *Spanische Reise*, 1910.

insostenible. Resulta terriblemente difícil ofrecer a tus contemporáneos regalos espirituales.

Nos gustaría hacer énfasis en el caso de El Greco, porque la glorificación de su gran maestría está estrechamente relacionada con el florecimiento de nuestras nuevas ideas en el arte. Cézanne y El Greco son hermanos espirituales a pesar de los siglos que les separan... Hoy en día, las obras de ambos marcan el comienzo de una nueva época en la pintura. En su visión de la vida, ambos sintieron la *construcción mística interior*, que es el gran problema de nuestra generación⁷⁴.

Los argumentos para justificar el manierismo y el arte de vanguardia concebían a ambas formas espirituales de expresión. En 1914, el historiador del arte Walter Friedländer introdujo la idea de que el manierismo era deliberadamente anticlásico, se construía en oposición directa a los ideales renacentistas. Afirmaba que este movimiento anticlásico rechazaba el materialismo y la objetividad del arte renacentista, y buscaba en cambio una expresión subjetiva más espiritualizada. Los argumentos de Friedländer tenían mucho en común con la obra de Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy*, 1907, un tratado que tuvo gran influencia en los círculos modernistas alemanes, que contrastaba el gótico espiritualizado y estilizado con un clasicismo objetivista y materialista. La tesis de Friedländer, plenamente desarrollada y publicada en 1925, en esencia desplegaba al manierismo en un flujo continuo que, desde lo moderno, se retrotraía hasta las raíces alemanas en el Gótico⁷⁵. Observaba que gran número de manieristas estuvieron influenciados por el arte

⁷⁴ Franz Marc, «Spiritual Treasures», traducción de H. Falkenstein, en *The Blaue Reiter Almanac* [1912] (Nueva York: Viking Press, 1974), págs. 55-60, cursiva en el original. (Hay una edición bilingüe del Almanaque: Franz Marc, *El jinete azul*, traducción de Ricardo Burgaleta, Madrid: Paidós, 2010. N.T.)

⁷⁵ Walter Friedländer, «Die Entstehung des anticlassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520», *Repertorium für Kunstwissenschaft* 46 (1925), págs. 49-86. (La obra de Worringer ha sido traducida al castellano: *Abstracción y naturaleza*, Madrid: FCE de España, 1997; trad. de Mariana Frenk.)

gótico, así como por artistas alemanes como Martin Schongauer. Esto no era un concepto nuevo: Vasari también observó, aunque deplorándolas, estas tendencias «góticas» en la obra de artistas italianos como Pontormo. Max Dvořák, profesor de Historia del arte en la Universidad de Viena y amigo de Oskar Kokoschka, llevo estos argumentos aún más lejos. Identificó el anhelo espiritual como el ímpetu del manierismo, elogiando a El Greco en particular, vinculándole a la obra de los artistas modernos austríacos y alemanes: «Ya hemos visto cómo la literatura y el arte se han vuelto hacia una espiritualidad liberada de toda dependencia del naturalismo, una característica similar a la de la Edad Media y el período manierista. Finalmente, podemos observar en todas las formas culturales una cierta unidad de acontecimientos... dirigidos... hacia una nueva época anti-materialista, espiritual»⁷⁶. A pesar de Dvořák, esta corriente pronto se volvió en contra del modernismo alemán en la Alemania posterior a la Primera Guerra Mundial. Ya hemos visto la invención grotesca caracterizada como ilegítima y promiscua pero, tal y como ha mostrado Horst Bredekamp, los críticos del arte moderno y el manierismo cada vez acusaron más de degeneración a aquellos artistas y sus ataques adoptaron unos tintes raciales más siniestros⁷⁷.

La introspección del cubismo y su relación dialéctica con la tradición clásica le elevaron a los altares de la historia del arte como parangón del arte intelectual y formalista⁷⁸. Visto desde

⁷⁶ Max Dvořák, «Über El Greco und den Manierismus», en *Kunstgeschichte als Geistgeschichte* (Munich: Piper, 1924), pág. 276. La conexión entre el manierismo y la crisis cultural ya la anunciaba también Arnold Hauser.

⁷⁷ Esta discusión sobre la historiografía del manierismo dentro del arte alemán se debe a la obra de Horst Bredekamp: «Der Manierismus der Moderne: Zur Problematik einer kunsthistorischen Erfolgsgeschichte», en *Das Ende des XX. Jahrhunderts: Standpunkte zur Kunst in Deutschland* (Colonia: DuMont, 2000), 277-98, y Bredekamp, «Der manierismus: Zur Problematik...», págs. 109-129.

⁷⁸ Edward Fry afirmaba que el cubismo tomó la tradición clásica directamente y consideró la reflexividad cubista como uno de sus primeros ras-

la perspectiva de lo grotesco, es igualmente cierto que el cubismo debería ser entendido como lo último en ingenio y virtuosismo, en la mejor tradición del grotesco improvisado⁷⁹. El arabesco y el *capriccio* revivieron en el cubismo y, concretamente, Pablo Picasso permanece como su heredero más directo. Carl Einstein, uno de los primeros escritores sobre cubismo, y de los más agudos, identificaba esta cualidad en Picasso: «La pintura es un medio y él la ha llevado más lejos aún de la invención humana... con estas obras, Picasso ha delimitado para toda una nueva generación el territorio en el que tienen que trabajar... el clasicismo se ha convertido en objeto de la experimentación más grande»⁸⁰. En su imaginaria cubista, particularmente en los collages del cubismo sintético, el juego del artista se mezcla a partes iguales con el análisis. El propio Picasso anunciaba sus intenciones al adornar sus collages repetidamente con variantes de «Jou», una especie de apócope de «Journal» (indicando así la presencia de un periódico en la naturaleza muerta), así como de *jouer*, «jugar». Tal y como Patricia Leighton ha demostrado, los nuevos recortes aparentemente arbitrarios que Picasso utilizaba en sus collages de forma rutinaria, en realidad hacían ácidos comentarios sobre arte y política, añadiendo otra capa más de ingenioso repertorio⁸¹.

gos. Pero Fry trató el tema en el lenguaje altamente filosófico tan familiar para los académicos del cubismo. Aquí, consideramos a Picasso más como académico, comprometido en una «dialéctica» con el clasicismo. Edward Fry, «Picasso, Cubism, and Reflexivity», *Art Journal* 47 (Invierno, 1988), págs. 296-310. (De Roger Fry en castellano: *Visión y diseño*, Barcelona: Paidós, 1988, y Cezanne, *Un estudio de su evolución*, Pamplona: Eunsu, 2008.)

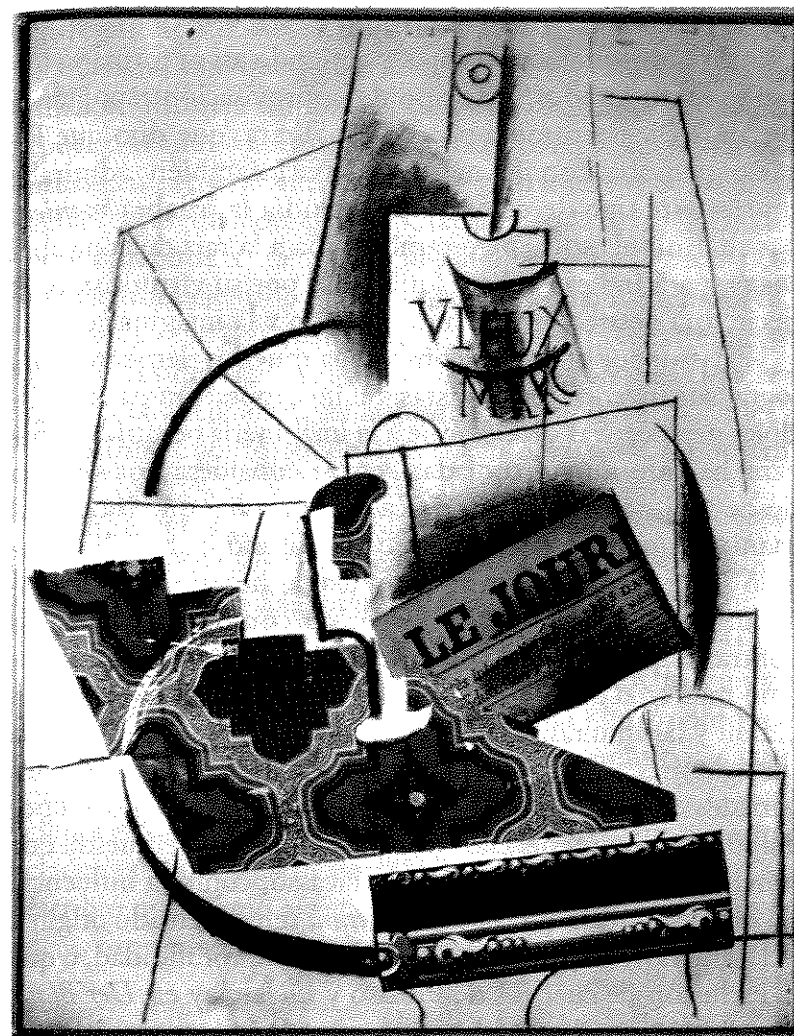
⁷⁹ Véase David Summers, «Cubism as a Comic Style», *Massachusetts Review* 22, n° 4 (Invierno de 1981), págs. 641-59.

⁸⁰ Carl Einstein, «Picasso», *Neue Schweizer Rundschau* 4 (Zurich, 1928), págs. 269-73, traducción de David Britt, en McCully, *A Picasso Anthology*, págs. 166-70.

⁸¹ Patricia Leighton, *Re-ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897-1914* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1989).

La importancia del juego en la obra cubista de Picasso es evidente si la comparamos con la de Paul Cézanne, precursor clave del cubismo. La ruptura de Cézanne con el claroscuro y la perspectiva renacentista se produjo tras años de intenso estudio de la percepción. Picasso era un artista increíblemente conceptual: desde sus primeros intentos de incorporar las ideas de Cézanne, es evidente que Picasso no estaba interesado en avanzar en sus estudios perceptuales postimpresionistas. Su fascinación recae en esos retazos de representación clásica que Cézanne trataba de eliminar y que Picasso recupera inmediatamente para jugar con ellos. Cézanne puede ser muchas cosas, pero no es ingenioso. Sin embargo, Picasso es la esencia del ingenio y la irreverencia. No es casualidad que se retrate como un arlequín en estos primeros años, el pillo que es más listo que los que están al mando, el payaso y embaucador que utiliza las convenciones para tirar de la alfombra a nuestro paso.

El collage que mostramos aquí se titula *Botella de Vieux Marc* (figura 27), pero este solo es nominalmente el tema de la obra, que en realidad es la improvisación virtuosa de Picasso sobre la tradición clásica. La obra interroga y juega con las convenciones visuales de la perspectiva renacentista, la forma escultórica y el claroscuro. En este collage, nuestras expectativas se ven truncadas a cada paso: papeles pintados y formas aparentemente caprichosas conviven con líneas sugerentes para llevar nuestra mirada de una ilusión parcial a otra. Pistas espaciales, como el mantel de una mesita de café mostrado en paralelo, más que perpendicular, respecto a la botella y la copa de vino, subvierten nuestras expectativas (de forma no muy distinta a la fantasía de Du Cerceau de la ilustración 17). La descripción de Comanini de la ilusión perspectiva como un chiste sofisticado nunca fue más adecuada. Aquí se unen materiales dispares, como dispares son los sistemas de representación. Aún más ingenioso es lo sucedido con el pie de la copa de vino, una forma positiva que está formada por su negativo; Picasso simplemente recortó la forma



27. Pablo Picasso. Copyright. ARS, NY, *Botella de Vieux Marc*, 1913. Collage y carboncillo sobre papel. Musée National d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París. Créditos fotográficos: Erich Lessing/Art Resource, NY. Copyright. 2009 Legado de Pablo Picasso/Artists Rights Society (ARS), Nueva York.

del papel pintado-«mantel». Tomó ese recorte de papel y lo invirtió poniéndolo en la copa, sugiriendo así su forma y el líquido en su interior. Este tipo de improvisación espontánea fue muy bien resumida por Tristan Tzara, que dijo que Picasso pensaba con la mano⁸². Vasari también admiraba mucho este tipo de cosas, pues entendía la palabra *maniera* para definir el estilo, pero también iba a la raíz de la palabra *mano*, para indicar un arte que brilla por su virtuosismo, es decir, una destreza extrema de la mano y la imaginación.

Picasso, por supuesto, combinaba muchos elementos para lograr sus invenciones cubistas. Su incorporación de las múltiples perspectivas de Cézanne a la imaginería oceánica y africana ha sido muy estudiada. Pero si consideramos su obra desde una perspectiva histórica más amplia, que incluya al manierismo, todavía tendrá mayor profundidad. Se ha señalado a menudo que Picasso utilizaba las herramientas y conceptos de la perspectiva renacentista como un arma en su contra, construyendo a partir de sus fragmentos una concepción moderna de las relaciones espaciotemporales, basada en el *fluir* y la simultaneidad. El enfoque en lo grotesco nos lleva un siglo más allá de la invención de la perspectiva lineal, a los variados e ingeniosos esfuerzos de los artistas del siglo XVI por ampliar los límites del clasicismo renacentista. Demuestra que muchos elementos de la obra de Picasso, como la influencia de El Greco⁸³ o su uso de la *caricatura* (en su sentido original del siglo XVI), merecen un estudio más en profundidad, o que la inclusión de cuadros de Picasso y Delaunay en *Der Blaue Reiter Almanac*, junto al ensayo que vincula el manierismo con lo moderno, podían fundamentarse en algo más que una

correspondencia visual. Esto no quiere decir que Picasso sea manierista, sino que se sitúa en muchos aspectos en una conjunción histórica similar a la de comienzos del siglo XVI, una época de cambio cultural y científico radical. Picasso también utilizó las subversiones de lo grotesco para romper los límites de la representación clásica. Gracias a toda la imaginería no occidental que tenía a su disposición, así como a las radicales revelaciones científicas, pudo desafiar las convenciones de la representación clásica hasta límites mucho más extremos que los artistas del siglo XVI. De hecho, al fusionar el clasicismo con las convenciones de la representación africana, Picasso pudo introducirlo totalmente en el *Spielraum* y construir, como un *bricoleur*, un sistema enteramente nuevo a partir de sus fragmentos⁸⁴.

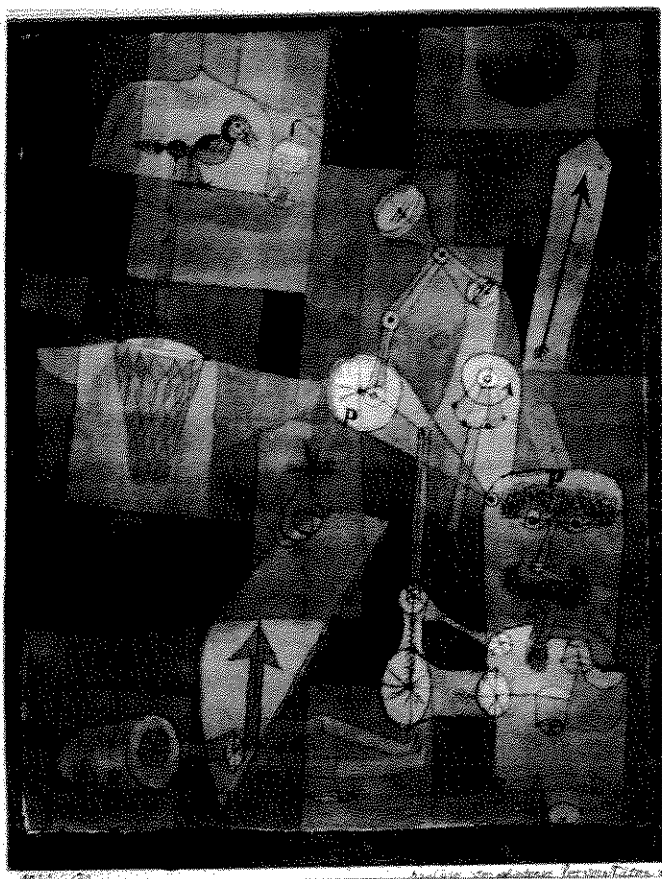
El arabesco floreció en la obra de otros artistas de comienzos del siglo XX, sobre todo en la de Paul Klee. Aunque las imágenes de Klee son innovadoras y únicas en su estilo, la descripción de sus composiciones se parece mucho a los grotescos del siglo XVI. Por ejemplo, la obra aquí reproducida combina criaturas, símbolos y artilugios mecánicos dispares dentro de un patrón ornamental (ilustración 28). Las relaciones espaciales lógicas y las secuencias narrativas están mezcladas en el ocupado *Spielraum* de Klee. El propio Klee escribió que, como artista, «estaba más interesado en los poderes formativos que en las formas acabadas»⁸⁵. Trabajar con

⁸⁴ Hal Foster, «The 'Primitive' Unconscious of Modern Art, or White Skin Black Masks», *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics* (Seattle: Bay Press, 1985), págs. 200-201.

⁸⁵ Paul Klee, «Towards a Theory of Form Production», en *Paul Klee: The Thinking Eye-The Notebooks of Paul Klee*, ed. Jürg Spiller (Nueva York: Geo. Wittenborn, 1961), pág. 92. Un estudio incisivo sobre Klee y los debates culturales sobre el ornamento a finales del siglo XIX y comienzos del XX en el arte y la teoría alemanes, véase: Jenny Anger, *Paul Klee and the Decorative in Modern Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004).

⁸² Citado en William Rubin, «Picasso», *Primitivism in the Twentieth-Century Art* (Nueva York: Museum of Modern Art, 1984), 1, pág. 275.

⁸³ Véase, Ron Johnson, «Picasso's *Les demoiselles d'Avignon* and the Theater of the Absurd», *Arts Magazine* 55 (Octubre, 1980), 102-13, y Rolf Laessoe, «A Source in El Greco for Picasso's *Les Demoiselles d'Avignon*», *Gazette des Beaux-Arts* 110 (Octubre de 1987), págs. 131-36.



28. Paul Klee. Copyright. ARS, NY, *Análisis de varias perspectivas*, 1922. Tinta negra y acuarela sobre papel. Fotografía. Philippe Migea. Musée National d'art moderne. Centre Georges Pompidou, París. Créditos fotográficos: CNAC/MNAM/Dist. Réunion des Musées Nationaux/Art Resource, NY. Copyright. 2003 Artists Rights Society (ARS), Nueva York/VG BildKunst, Bonn.

el arabesco le permitió desplegar los mecanismos, anotaciones, caracteres y convenciones que empleamos para representar el mundo ante nuestros ojos. Klee hace que sus límites sean visibles, desconectándolos de sus sistemas cerrados de representación y entremezclándolos con otros. Así, por ejemplo, la decidida línea en espiral del centro parece señalar el movimiento ascendente de la estrella y la «i». Una espiral similar un poco más a la derecha se convierte en mostachos y vello en el pecho, mientras que las de la parte superior derecha conducen a la inicial del nombre de Klee. Flechas, engranajes y letras sugieren que esto es un diagrama de algo que se supone que funciona, pero a simple vista sabemos que este proceso mecánico tan complejo existe para no tener sentido. Aun así, es difícil resistirse a la tentación de «rellenar los huecos» entre todas estas direcciones dispares y locas actividades. Con delicado ingenio, Klee crea imágenes que juegan con los signos que utilizamos para manipular e imitar la realidad, revelando en el proceso, la fertilidad y fragilidad de su significado.

Subversión

El cuerpo carnavalesco

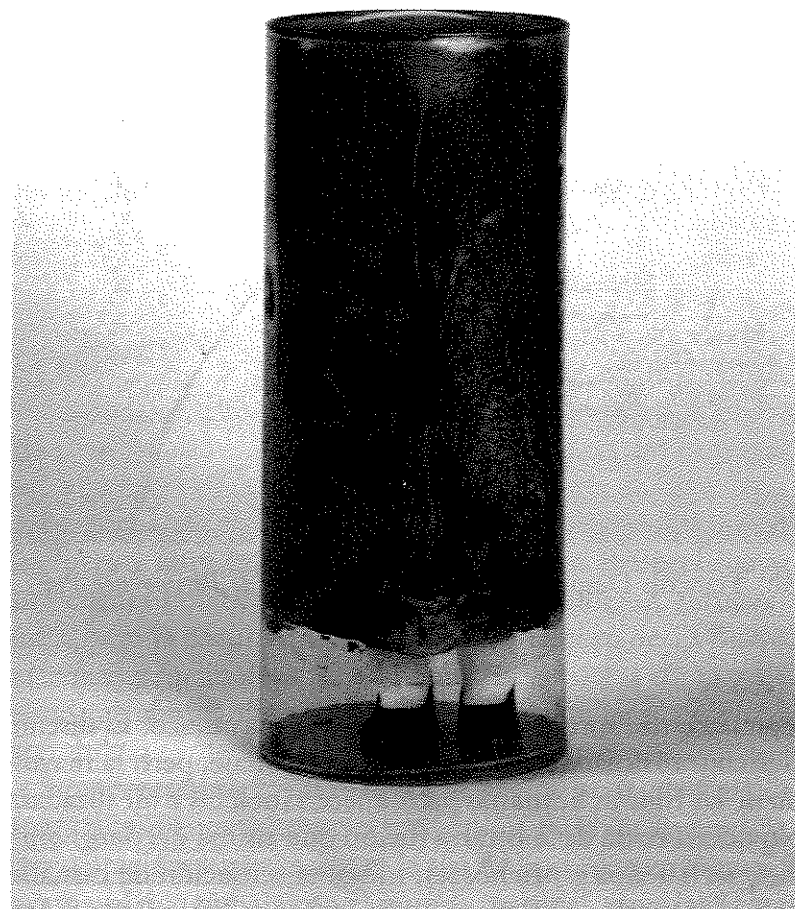
Lo carnavalesco representa una poderosa expresión de lo grotesco, expresión que se desarrolló a partir de las tradiciones populares medievales europeas y del teatro callejero. En marcado contraste con la sofisticación del *capriccio* y el arabesco, lo carnavalesco se apropió abiertamente de la imaginaria popular que giraba en torno al cuerpo y sus procesos. Lejos de los grutescos de base clásica, con sus ingeniosas improvisaciones sobre la convención artística, la imaginaria carnavalesca provocó la risa estridente, a menudo procaz, en cuanto que se burla y subvierte la convención social, la pretensión individual y las jerarquías de todo tipo. La tensión entre alto y bajo es fundamental en lo carnavalesco: baja lo que es alto y lo revitaliza apropiándose de lo bajo. Opera en el ámbito público y tiene lazos estrechos con el ritual popular, el teatro callejero y la protesta pública. En suma, los temas que aborda lo carnavalesco son a menudo más sociales y éticos que estéticos. En consecuencia, esta tendencia de lo grotesco generó escasa atención teórica hasta el período moderno. Un amplio reguero de imaginaria carnavalesca proporcionaba consuelo frente a las maneras y convenciones sociales, muchas de las cuales se centraban en mantener el

control de nuestro cuerpo y sus funciones. El cuerpo carnavalesco también puede funcionar como la voz fundamental del otro, su sátira y transgresión sirven como un poderoso agente de cambio.

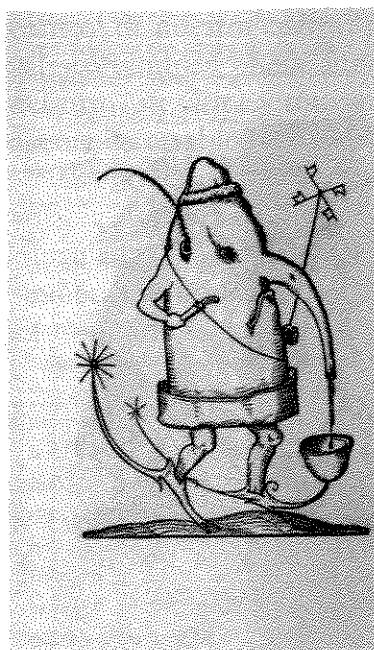
La muñeca de Dieter Roth (1969, ilustración 29) provoca la risa carnavalesca en términos contemporáneos. Encapsulada en un cilindro transparente, la cabeza de la muñeca está emborronada con una materia orgánica marrón. El resultado es inesperado, desagradable y profundamente divertido. Con cierto alivio y diversión al ver que esta masa ambigua es chocolate, descubrimos hasta qué punto Roth ha subvertido nuestras expectativas. Roth explota toda la sensualidad que atribuimos al chocolate (¿hay una masa alimenticia retratada con sensualidad más locuaz?), señalando la perturbadora equivalencia visual entre el delicioso chocolate y algo mucho más fecal. Toda esta dulzura suaviza la ternura almibarada de la muñeca y, por extensión, se mofa de la dulzura empalagosa que atribuimos a todas las cosas que tienen que ver con la infancia. La obra de Roth es ejemplo de otro aspecto de la imaginería de carnaval: se basa en el mundo físico experimentado por el cuerpo. La cosificación del chocolate es vital en nuestra respuesta, respuesta que no puede basarse solo en la visión. De hecho, la visión de esta materia marrón es lo que perturba y no podemos determinar lo que es apelando tan solo a los sentidos más «animales» del olfato y el gusto.

Las ciento veinte criaturas compuestas que habitan *Les Songs drolatiques de Pantagruel*, publicada en 1565 (ilustración 30), exhiben la misma carnalidad carnavalesca¹. Una breve comparación con el tipo de invención grotesca típica del Renacimiento italiano (ilustración 11) demuestra la di-

¹ Hay una edición facsímil de las *Songs drolatiques de Pantagruel*, que incluye una introducción de Michel Jenneret y un epílogo de Frédéric Elsig (Génova: Librairie Droz, 2004).



29. Dieter Roth, *Muñeca en chocolate*, 1969. Sammlung Falckenberg, Hamburgo. Copyright Dieter Roth Estate. Cortesía de Hauser y Wirth.



30. François Desprez, *Les Songs drolatiques de Pantagruel*, París: Richard Breton, 1565.

ferencia entre forma clásica y cuerpo carnavalesco. El diseño clásico transforma figuras o rostros en follaje, pero la mayoría de las figuras humanas permanecen intactas e idealizadas. No queda nada de la bizarra fusión que anima *Les Songs drolatiques* (sueños caprichosos), ninguna sensación de carnalidad o distorsión. En el grotesco italiano, Pan puede tañer sus flautas, pero no brotan de él, tal y como vemos en las asombrosas combinaciones de *Songs drolatiques*². Tal y como indica su título, estas criaturas brotan de la tradición de *drolleries* medievales (analizada en el capítulo 1) y comparten la misma predilección por lo burlesco: una criatura pastel-de-

² Véase Warncke, «Groteske und Imagerie populaire», 1, págs. 71-74.

carne se corta una loncha de sí misma; un hombre-jarra echa humo por el hocico; una fusión de bufón y elefante camina sobre zancos, mientras que una misteriosa figura encapuchada necesita un carro con ruedas para portar un falo prodigioso. El título también vincula estas criaturas absurdas con la obra maestra de François Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel* (el primer volumen se publicó en 1532), ambos tienen una fuente común en la cultura y el ritual popular. La imaginería de *Songs drolatiques* no cita directamente a las caricaturas medievales, sino que se basa en la famosa reinención de este género de Hieronymus Bosch, *El Bosco*, a comienzos del siglo XVI. Sin duda, es una comparación improbable, pero el logro de *El Bosco* es muy parecido al de Rafael: ambos tradujeron expresiones (*grotesche* y *drolleries*) existentes aunque marginales, produciendo un estilo visual asombroso que se convirtió en una maquinaria de invención para los artistas del Renacimiento. Sus criaturas combinatorias fueron muy influyentes, sobre todo en Bruegel (cuya obra encaja notablemente dentro de la tradición carnavalesca), pero la oscuridad y aprensión de la obra de *El Bosco* pertenece principalmente a la etapa traumática de lo grotesco (que abordaremos con mayor extensión en el próximo capítulo).

Si, a determinado meta-nivel, la *pittura grottesca* y el *capriccio* ornamental improvisan en estilo, forma y sistema de representación, varios pasos más allá de la cruda experiencia, lo carnavalesco trabaja con el mundo material, especialmente con el cuerpo. No es un cuerpo tal y como lo concibe nuestra mente, sino tal y como lo experimentan nuestros cuerpos mortales. La imaginería carnavalesca presenta cuerpos con bocas muy abiertas y vientres abultados, cuerpos lascivos, exagerados o en posiciones ridículas, cuerpos de los que salen cosas. Con la publicación de su estudio fundamental en 1965, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Mijail Bajtin puso nombre a este elemento subversivo tan perdura-

CUERPOS COMO LO EXPERIMENTAN
NUESTROS CUERPOS MORTALES
NO LA MENTE

ble en el arte y la literatura³. Su teorización del cuerpo carnavalesco, en contraste con el cuerpo clásico, ha dominado las interpretaciones contemporáneas de este estilo de lo grotesco:

Como ya hemos señalado, el cuerpo grotesco es un cuerpo en movimiento. No está nunca listo ni acabado: está siempre en estado de construcción, de creación y él mismo construye otro cuerpo; además, este cuerpo absorbe el mundo y es absorbido por este... Así, la lógica artística de la imagen grotesca ignora la superficie del cuerpo y no se ocupa sino de las prominencias, excrescencias, bultos y orificios, es decir, únicamente de lo que hace rebasar los límites del cuerpo e introduce al fondo de ese cuerpo. Montañas y abismos, tal es el relieve del cuerpo grotesco o, para emplear el lenguaje arquitectónico, torres y subterráneos⁴.

Tal y como observaba Bajtin, lo carnavalesco toma su imaginería de las partes más bajas del cuerpo, enfatizando los procesos físicos corporales. Inversamente, el cuerpo más bajo de la sociedad, el campesinado, fue fuente y tema primordial de lo carnavalesco. Al prosperar en la ruptura de los límites entre alto y bajo, el vehículo fundamental para esta subversión satírica es el cuerpo carnavalesco. Bajtin se esfuerza sobremedida en subrayar que la risa carnavalesca es muy diferente de nuestras ideas modernas de lo cómico. La risa carnavalesca es festiva, «la risa de todo el pueblo... de alcance universal... dirigida absolutamente a todos»⁵. Al

³ Bajtin, *Rabelais and His World*. Bajtin escribió su análisis de lo carnavalesco en 1940, pero el manuscrito no se publicó hasta 1965. (Seguimos la traducción de J. Forcat y C. Conroy, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Barcelona: Seix-Barral, 1974, págs. 285-86; hay una reedición de la misma traducción en Alianza Editorial, 1998. N.T.)

⁴ *Ibid.*, 317-18. (Para la traducción al castellano, *ibidem*. N.T.)

⁵ Mary Russo señala que la idea de universalidad de la risa carnavalesca de Bajtin es profundamente defectuosa, porque depende exclusivamente

contrario que Baudelaire, que concebía la risa como expresión individual de superioridad, Bajtin afirmaba que la risa festiva no es egoísta, sino inclusiva, reconociendo que todos son estúpidos, aquellos que se burlan y los que son burlados. De nuevo, el contraste con el grotesco ornamental, que demuestra el virtuosismo superior del artista, es sorprendente. Con sus ingeniosidades, las improvisaciones grotescas funcionan con cierta superioridad divina, la risa carnavalesca cuestiona precisamente este tipo de pretensiones, deshinchando toda esa arrogancia.

En el siglo XVI, artistas y escritores como Pieter Bruegel el Viejo y François Rabelais introdujeron elementos de la cultura popular en una tradición de bellas artes emergente, creando una imaginería carnavalesca que era cómica y, al tiempo, profundamente transgresora. La aparición de lo carnavalesco en las artes gráficas, pintura y literatura tuvo su centro en el norte de Europa y procedía de las tradiciones populares medievales, concretamente, de los rituales del carnaval. El carnaval es una festividad de invierno que precede a la estación de expiación de la Cuaresma, justo antes de Pascua⁶. Samuel Kinser escribe que «el [c]arnaval es una forma festiva peculiar de la Cristiandad, aunque muchas de sus costumbres aluden a otras tradiciones festivas más antiguas, los fecundos vestigios de las antiguas prácticas agrícolas, pastoriles, cinegéticas... todas suficientemente integradas en las doctrinas cristianas hacia el siglo XII como para asumir una forma pública»⁷. La

de la clase y pasa por alto el género completamente. Véase: Russo, *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity* (Nueva York: Routledge, 1994), especialmente el capítulo 2.

⁶ Sobre la cultura de carnaval, véase: Werner Mezegeer, *Narrenidee und Fastnachtsbrauch: Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur* (Konstanz: Universitätsverlag, 1991).

⁷ Kinser, «Why is Carnival so Wild?», pág. 44. Por ejemplo, el culto a Dionisos y sus festivales comparte muchos atributos del carnaval medieval: «Las celebraciones más populares de los griegos fueron las festi-

raíz de carnaval es *carne*, y no solo alude a la prohibición de comer carne durante la Cuaresma, sino, de forma más general, a los apetitos de la carne. Durante el carnaval (y especialmente en su tramo final) reina la lascivia, se trasgreden tabúes y las jerarquías sociales se ponen cabeza abajo. El decoro queda totalmente hundido ante los chistes escatológicos y los gestos obscenos. El comportamiento típico de carnaval incluía elaborados insultos, hombres salvajes, procesiones burlescas, máscaras y todo tipo de absurdos y sinsentidos. Las crónicas del carnaval de Schembart en Nuremberg incluían procesiones donde «el ogro se comía un niño tras otro, un cañón disparaba ancianas [y] los tontos quedaban apresados en trampas de pájaros»⁸. El mundo tal y como existía para los participantes del carnaval se ponía boca abajo, pero solo dentro de este espacio ritual.

El carnaval era teatro callejero y exhibición pública, y así ha permanecido para la práctica tan extendida de subvertir jerarquías y burlarse del decoro social que podemos ver en otras expresiones medievales, incluyendo las caricaturas o *drollerie* en los márgenes de los manuscritos. Los marginalia también se describían como *fabula* y *curiositate*, *babuini* o *babewyns* (literalmente, babuino, asunto de monos) y *fatrasies*

vidades de Dionisos y los ritos fálicos y procesiones que les acompañaban, donde los protagonistas asumían el aspecto de sátiros y faunos, cubriéndose con pieles de carnero y desfigurando sus rostros... Así, formando ruidosas bacanales, exhibían una lujuria desenfrenada de gestos y palabras, profiriendo chistes indecentes y discursos abusivos de los que no se libraba nadie. Esta parte de la ceremonia era atributo especial de una parte de los actores, que acompañaban a la procesión en carros y realizaban una especie de actuación dramática, donde pronunciaban profusas sátiras improvisada y libres a cualquiera que pasara por allí. Un poco al estilo de los carnavales modernos. Thomas Wright, *A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art* (Londres: Virtue Brithers & Co., 1865), pág. 11.

⁸ Samuel L. Sumberg, *The Nuremberg Schembart Carnival* (Nueva York: AMS Press, 1966), pág. 138.

(basura)⁹. Sin embargo, hacia el siglo XVI, esos rituales y tradiciones medievales, así como las *drolleries* marginales comenzaron a traducirse en las bellas artes con fértiles resultados. Un ejemplo temprano es el «escudo de armas» atribuido al Maestro del Gabinete de Ámsterdam*¹⁰ [ilustración 31], que se apropia de fórmulas visuales de los elementos heráldicos, emblemas exclusivos que denotan a familias poderosas de distinguido linaje, y trunca sumariamente esas expectativas decorando este escudo con la figura de un campesino cabeza abajo (auténtico emblema del carnaval). Esta imagen no iba dirigida a la clase campesina, sino a una audiencia de élite que disfrutaba de la sofisticada burla de invertir lo alto y lo bajo (en este caso, un escudo de armas de alta alcurnia puesto boca abajo para entretenimiento de las clases altas). Las imaginería carnalesca expone relaciones sociales entre lo alto y lo bajo de formas ridículas muy similares, tal y como vemos en el «escudo de armas» campesino.

⁹ Camille, *Image on the Edge*, 12.

* En el texto se le menciona como «Master of Housebook» (algo así como el Maestro del Libro de Casa o Lista de la compra), artista anónimo que fue afamado grabador en la segunda mitad del siglo XV en Alemania. Su obra más famosa, *The Housebook*, es un códice de dibujos y acuarelas que realizó para la familia de los Waldburg-Wolfegg, denominado así en el siglo XIX porque algunas de sus secciones, sobre todo la de remedios o recetas, recordaba a los manuales de casa medievales. En 1999 fue prestado para una exposición en la National Gallery de Washington, «Love and War. A Manual of Life in the Middle-Ages», donde se preparó una edición facsímil y se digitalizó. A nuestro anónimo artista se le conoce también como el Maestro del Gabinete de Ámsterdam, porque en el Rijksmuseum de Ámsterdam se conserva la mayor colección de sus grabados, todos ellos puntas secas, nomenclatura que hemos preferido mencionar. El escudo de armas que se menciona en el texto también se exhibió en la exposición de Washington, se trata de una punta seca del Rijksmuseum. N.T.

¹⁰ Véase Jane C. Hutchison, *Livelier Than Life: The Master of the Amsterdam Cabinet, or the Housebook Master, 1470-1500* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1985).



31. Maestro de Ámsterdam, *Escudo de armas con campesino sobre su cabeza*, sobre 1470/1500. Punta seca. Copyright. The Trustees of the British Museum.

Las jerarquías de género y sociales han quedado invertidas pues, justo encima del campesino cabeza abajo, una mujer aparece subida sobre un hombre. La mujer en la cima (literalmente, como vemos en esta imagen), o adoptando el papel masculino al vestir pantalones, etc., era un elemento común del carnaval (y de los proverbios populares); comprensiblemente, ya que era la inversión final del orden social a cualquier nivel de clase¹¹. El carnaval incluía otras antinomias, como el hombre salvaje vestido con pieles y el tonto comportándose de forma absolutamente contraria al decoro y la convención.

Bajtín concebía el carnaval como una «segunda vida» para sus participantes medievales, una alternativa utópica donde podían vivir de forma que se les negaba en el mundo real. «Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera espacial. En el curso de la fiesta solo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir, de acuerdo a las leyes de la libertad»¹². La caracterización que hace Bajtín de la mayoría del pueblo en el mundo medieval y hasta qué punto podía llegar a desafiar realmente el *estatus quo* estaba, sin duda, muy idealizada. Las fuentes muestran que sí hubo repetidos esfuerzos por parte de los concejos de las ciudades para cerrar las exhibiciones públicas desordenadas y agresivas¹³. Bans, en Hildesheim, Braunschweig y otras ciudades alemanas de la década de 1440, prohibieron escupir, gritar, llevar máscaras y, sobre

¹¹ Natalie Zemon Davies, «Women on Top: Symbolic Sexual Inversion and Political Disorder in Early Modern Europe», en Barbara Babcock, ed., *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1978), págs. 147-92. Véase, también: Merry E. Weisner, *Women and Gender in Early Modern Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).

¹² Bajtín, *Rabelais and his World*, págs. 7-8. (Traducción al castellano, cit.)

¹³ Kinser, «Why Is Carnival So Wild?», págs. 43-87.

todo, vestir ropas inversas; es decir, vestir pieles (como los animales salvajes). La necesidad de sucesivos requerimientos y prohibiciones indican que el impulso subversivo simplemente encontró nuevas maneras de funcionar ante estas limitaciones¹⁴. Es más difícil determinar cómo debía ser el carnaval antes de 1450, puesto que poco ha quedado registrado y gran parte se basa en los escasos ejemplos de la cultura visual que han sobrevivido. Algunos son sorprendentes, como un tesoro de insignias carnalescas recientemente descubierto, que presentan penes vestidos de peregrinos, sustentando el emblema de una vagina¹⁵.

En su famoso estudio de 1865, *A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art*, Thomas Wright observaba que las «sociedades alegres» existieron en casi todas las ciudades medievales y «desarrollaban festivales periódicos, carnales desenfrenados y lascivos... bajo títulos como 'la fiesta de los tontos', 'la fiesta de los burros', etc.». Estas parodias a veces estuvieron presentes gracias al patrocinio de los propios clérigos y otras veces fueron prohibidas por la Iglesia. El propio Wright recogió esta descripción de la Fiesta de los Tontos de un registro de censuras eclesiásticas en París, 1212:

Estos dignatarios [incluyendo al Papa de los Tontos] iban seguidos de un clero igualmente burlesco y lascivo, que pronunciaba y representaba una mezcla de locuras e impiedades durante el servicio eclesiástico del día, al que asistían disfrazados y enmascarados... Al entrar el coro, cantaban y bailaban canciones lascivas. Los diáconos... comían pudín

¹⁴ *Ibid.*, págs. 58-63. Kinser también cuestiona la importancia del carnaval en el mundo medieval, en comparación con otros días festivos del calendario cristiano. Sugiere que el carnaval es más común en la era moderna porque existe más tiempo de ocio, además de los medios de comunicación de masas.

¹⁵ Timothy Hyman, «A Carnival Sense of the World», en Hyman y Malbert, eds., *Carnivalesque*, 28.

negro y salchichas en el altar, mientras el cura decía misa; otros jugaban a las cartas o a los dados delante suyo... cuando la misa había terminado, la gente se lanzaba a todo tipo de comportamientos desenfrenados en la iglesia, saltando, bailando y exhibiéndose en posturas indecentes, algunos llegaban tan lejos como para desnudarse y de esa guisa se les llevaba por las calles, con palanganas repletas de estiércol o agua sucia que derramaban sobre la multitud... parece que este desorden debió llegar a su grado más alto de extravagancia durante los siglos XIV y XV¹⁶.

Narrenliteratur o la literatura irreverente floreció en el siglo XVI, al igual que todo tipo de imaginaria burlesca. La obra inmensamente popular de Sebastian Brant, *Das Narrenschiff* (*La nave de los necios*)* apareció en 1494, en verso y con 115 grabados (más de la mitad atribuidos a Durero) que representaban la miríada de formas que puede adoptar la locura humana. En Alemania apareció una serie de libros con representaciones de las travesuras casi legendarias del irreverente campesino Till Eulenspiegel (lechuza-espejo) que se burlaba (mayormente enseñando el trasero) del clero en particular y de la propiedad privada en general. En 1572, Johan Fischart publicó en verso la historia de este personaje irreverente.

En la transición del Medievo a los comienzos del mundo moderno, la publicación de la novela de François Rabelais *Gargantúa y Pantagruel* encarnó la transformación del ritual de carnaval a lo carnalesco. Como novela, está pensada para una audiencia letrada, pero esboza temas y estructuras de los rituales de carnaval. Podemos decir algo parecido de las pinturas satíricas de Pieter Bruegel, el Viejo. Son (por utilizar la caracterización bajtiana de la obra de Rabelais), «un compendio

¹⁶ Wright, *A History of Caricature*, págs. 207-10.

* Existe una maravillosa edición en castellano, facsímil y con estudio introductorio de Antonio Regales Serna, con los 115 grabados originales, *La nave de los necios*, Madrid, Akal, 1998. N.T.

de cultura popular». Bruegel captó la esencia de lo carnavalesco al tiempo que daba forma visual a las costumbres y proverbios populares¹⁷. En su *Schilderboeck* de 1604, una crónica de los pintores holandeses y flamencos, Karel van Mander escribe que Bruegel solía vestir con frecuencia como un campesino y «se mezclaba con [ellos]». Le gustaba observar las maneras de los campesinos al comer, beber, bailar, saltar, hacer el amor y entretenerse con diversas bufonadas¹⁸. Aunque muy influido por El Bosco, sus contemporáneos reconocían que la sensibilidad de Bruegel era claramente diferente. El Bosco tradujo la sátira medieval en su visión personal del mundo, desarrollando un lenguaje visual que tendrá influencia sobre muchos artistas, pero la oscuridad y aprensión de su obra pertenece primordialmente a la etapa traumática de lo grotesco (que analizaremos con mayor detalle en el siguiente capítulo). Van Mander reconocía que Bruegel trabajaba a la manera de El Bosco y que «compuso escenas misteriosas y sátiras muy similares» pero, si el autor comparaba la obra de El Bosco con la mirada a través de las puertas del infierno, también observó que, en el caso de Bruegel, «hay muy pocas obras de su mano que el espectador pueda contemplar seriamente, sin reírse»¹⁹.

¹⁷ En *Pieter Bruegel and the Art of Laughter*, Gibson aborda este elemento importante de la obra del artista. Véase, también, las palabras de Roger H. Marijnssen sobre el vínculo entre la imaginería de Bruegel y las costumbres populares, en *Bruegel* (Nueva York: Putnam, 1971).

¹⁸ Karel van Mander, *Dutch and Flemish Painters (Schilderboeck, 1604)*, traducción de Constant van de Wall (Nueva York: McFarlane, Warde, McFarlane, 1936), págs. 153-57. (El texto de Karel van Mander sobre Bruegel se encuentra traducido al castellano por Charo Crego en V. Bozal, *Pieter Bruegel. Triunfos, muerte y vida*, Madrid: Abada, 2010, «La vida de Pieter Bruegel, pintor sobresaliente del pueblo de Bruegel».) Sobre las representaciones satíricas del campesinado, véase: Margaret A. Sullivan, *Bruegel's Peasants: Art and Audience in the Northern Renaissance* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994).

¹⁹ *Ibid.*, 153. Van Mander cita un verso de Lampsonius que establece una distinción similar entre los artistas, afirmando que es como si «las

En las imágenes de Bruegel, la sátira salta libremente desde los márgenes para habitar paisajes enteros, componiendo escenas tradicionales de género en un *Spielraum* donde lo extraordinario se mezcla con lo común. *El pez grande se come al chico* (figura 32) ofrece una representación muy viva de un proverbio que todavía permanece en uso hoy en día, que revela el abuso de poder y los medios con los que se sostienen aquellos que están en el poder. La imagen de Bruegel es cómica y profundamente extraña al mismo tiempo, muy integrada en el mundo material (esta vez enfáticamente material en su fijación con el pez muerto). Por todas partes podemos vislumbrar extrañas criaturas: un hombre-pez que avanza con su comida en la boca, un mejillón trata de devorar en vano a otro pez, una criatura voladora no identificada y una estructura rocosa lejana con un barco en la cima. Son diversiones bien recibidas por nuestra mirada, que consiguen que la escena central se mantenga entre la fascinación y el desagrado. Vemos a un hombre con casco tratando de cortar un pez enorme varado, con un cuchillo igualmente grande, que causa un alarmante chorro de criaturas marinas, igualado tan solo por las que brotan de la boca. Como en Rabelais, morir, comer y nacer son actos que se entremezclan. En esta escena de festín incesante, las bocas y los vientres abiertos están por todas partes. Prácticamente cada pez tiene otro en su boca, en un ciclo borroso de muerte y regeneración. Incluso los peces que caen de la boca del Leviatán van a ser comidos —de nuevo—. Y no debemos pasar por alto el hecho de que los mayores predadores son los hombres, que cosechan diligentemente esta pesca fenomenal. La regeneración también se entremezcla con la muerte en los tonos sexuales del hombre con casco, que clava el cuchillo en esa abertura como una va-

puertas del Infierno se le hubieran abierto [a El Bosco]» (pág. 66) pero que Bruegel «va aún más lejos» porque elige «temas agradables de los que reírse» (pág. 157).



32. Pieter Brueghel el Viejo, *El pez grande se come al chico*, editado en 1557. Grabado. Rosenwald Collection. Imagen, cortesía de la National Gallery of Art, Washington, DC.

gina, dando como resultado el «nacimiento» de aún más peces²⁰. Más allá, otro hombre en una barca (que tiene un cuchillo en la boca) mete un pez sugestivamente fálico en el vientre abierto de otro pez mayor, que reposa en su regazo.

El padre señala al Leviatán y su hijo, imitándole, señala al hombre con que comparten barca, que ha abierto un pez mediano, solo para encontrar un pez aún más pequeño en su interior. La palabra «Ecce» (contemplar) ronda entre estos dos

²⁰ La representación del cuerpo de Cristo como femenino y creador de vida en el período que conduce hasta la obra de Bruegel, sobre 1200-1500, aparece estudiado detalladamente en el brillante ensayo de Caroline Walker Bynum, «The Female Body and Religious Practice in the Later Middle Ages», en Michael Feher *et al.*, eds., *Fragments for a History of the Human Body. Part One* (Nueva York: Zone, 1989), págs. 160-219.

grupos. Sobre todo, esta palabra refuerza el dedo del padre que señala y la tersa instrucción a su hijo, según la cual esta dura realidad revela cómo funciona el mundo. Por otro lado, el uso de la palabra latina nos recuerda a «Ecce homo» («¡He aquí el hombre!»), palabras que pronunciara Pilatos y están escritas en innumerables representaciones de la Crucifixión. Esta muerte y consiguiente resurrección sugiere otras referencias a las escrituras, quizás a Jonás, que estuvo tres días en el vientre del Leviatán; también a Noé, pues el arca bien podría ser la que vemos anclada en la montaña, a lo lejos. Ambas son figuras de redención. El pez es una profunda metáfora de la fe cristiana, pues Jesús es el pescador de hombres. Pero, en este caso, las posibles referencias cristianas deben entenderse a través de las lentes carnales, como poderosas inversiones que afirman finalmente aquello de lo que se burlan. Por ejemplo, en la parte superior izquierda, un hombre trepa por una escalera para colocar un tercer pez a secar; ¿podríamos entenderlo también como un descendimiento de la cruz? Estas alusiones también pueden leerse como una inversión del proverbio donde, al contrario del funcionamiento del mundo, el más poderoso se sacrifica por la liberación de los que forman parte de su cuerpo, cuya muerte da nacimiento, y vida.

En un ensayo que explora este proverbio en particular, Gerd Unverfehrt se centra sobre todo en el significado tradicional, así funciona el mundo, para que los poderosos lo sean todavía más, a expensas del débil. Sin embargo, también observa que el uso de «Ecce» podría ser una referencia a las palabras de Pilatos en Juan 19:5, «¡He ahí el hombre!», y sugiere que, en este caso, el grabado podría interpretarse como una alegoría que contrasta la lucha por lograr la riqueza material con la pasión de Cristo. Unverfehrt no desarrolla la idea más allá de esta breve afirmación. Y, aunque el contraste que establece entre riqueza material y espiritual es muy útil, creo que la interpretación carnalesca, que la imagen es mundana y divina al mismo tiempo, ofrece mayor profundidad que el

mero contraste binario. En otra sección, Unverfehrt señala que un gran pez varado no era un fenómeno natural extraño a lo largo de toda la costa de los Países Bajos y que estos acontecimientos eran considerados muchas veces como mensajes divinos, como ejemplos del potencial autodestructivo que tiene el poder excesivo. De nuevo, creo que esta imagen de poderoso encallamiento puede leerse «de arriba abajo», es decir, podría interpretarse como el hijo de Dios encarnado, despojándose deliberadamente de su elemento divino y eligiendo esta muerte sacrificial²¹.

La aparición de lo carnavalesco en las crónicas, poemas, ilustraciones y pinturas indica que el carnaval se había convertido en algo autorreferencial. Fue en el siglo XV cuando se afianzó una cultura de las bellas artes en el norte de Europa²². La élite rica cada vez disfrutaba más de los refinados logros de su propio «segundo mundo», al tiempo que compartían y participaban de la misma cultura popular que los campesinos. La élite se apropió de las prácticas carnavalescas reales hacia finales de 1400²³. Un ejemplo es la *Schembartlauf*, un festival en Nuremberg que comenzó como un privilegio concedido a los carniceros para realizar una «danza libre de carnaval» en 1348²⁴. Esto evolucionó en elaboradas procesiones en las que participaban numerosos hombres ricos de Nuremberg. Hacia 1468, las crónicas revelan que se llegaba a

pagar una tasa a los carniceros por el privilegio de participar en la danza de carnaval y, aunque las listas incluían «hombres de los oficios e incluso de la clase servil... la gran mayoría» de participantes representaban a las grandes familias de Nuremberg²⁵. La *Schembartlauf* está documentada en crónicas desde 1449 a 1539, muchas acompañadas de ilustraciones de vestidos y representaciones de campesinos por todas las calles. Se desarrolló un rico diálogo, ya que muchos artistas de Alemania, Flandes y los Países Bajos se apropiaron y transformaron la cultura popular del campesinado medieval en vez de separarse de ella.

La caricatura representa un papel fundamental en el desarrollo de la corriente carnavalesca de lo grotesco, pero apareció en la Italia de comienzos del siglo XVI (tal y como expusimos en la Introducción) brotando del mismo ímpetu artístico que la *pittura grotesca* y el *capriccio*²⁶. Su raíz es *caricare* (sobrecargar) y el término apareció en principio como referencia a los bocetos de retratos exagerados y satíricos de los hermanos Carracci. André Félibien lo describió como un *portrait chargé* (un retrato cargado o recargado) en sus *Principes*, 1676. Estas caricaturas captaban el parecido por medios bastante diferentes, con unas cuantas pinceladas rápidas y distorsiones deliberadas. Alejadas de los grafitis callejeros rudos y antiacadémicos, la caricatura era un juego ingenioso dentro de la representación ilusionista tradicional. Estaba pensada para los *cognoscenti*, espectadores sofisticados que podían

²¹ Gerd Unverfehrt, «Grosse Fische fressen Kleine Fische: Zu Entstehung und Gebrauch eines satirischen Motivs», en Jürgen Döring, ed., *Bild als Waffe: Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten* (Munich: Prestel, 1984), págs. 402-14.

²² Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe* (Nueva York: Harper and Row, 1978). (Trad. castellana: *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid: Alianza editorial, 2005; trad. de Sandra Chaparro.)

²³ Kinser, «Why Is Carnival so Wild?», págs. 59-62.

²⁴ Sumberg, *The Nuremberg Schembart*, pág. 26. Véase, también: Keith Moxey, *Peasants, Warriors, and Wives: Popular Imagery in the Reformation* (Chicago: University of Chicago Press, 1989), pág. 16.

²⁵ *Ibid.*, pág. 60.

²⁶ Hay una literatura considerable sobre la caricatura; véase, Jürgen Döring, ed., *Bild als Waffe*. También es útil la extensa entrada «Karikatur», en Karlheinz Barck y Martin Fontius, eds., *Aesthetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden* (Stuttgart: Metzler, 2000). Entre los estudios anteriores están: E. H. Gombrich y Ernst Kris, *Caricature* (Harmondsworth: Penguin Press, 1941); Werner Hofmann, *Die Karikatur von Leonardo bis Picasso* (Viena: Brüder Rosenbaum, 1956. Existe traducción castellana en Steinlen, *París 1900*, Madrid: Fundación Mapfre, 2006, págs. 177-222), y Barolsky, *Infinite Jest*.

apreciar el virtuosismo del artista al acogerse a las convenciones del ilusionismo. En un extremo, la caricatura es reductiva, una especie de primer plano minimalista para el complejo aparato del ilusionismo renacentista; pero en otro extremo, es excesiva en la exageración de los elementos idiosincráticos de su tema. Hegel identificaba este elemento de exceso (en 1835) describiendo la caricatura como la «afluencia (*Überfluss*) de características». El artista ofrece mucha información, exponiendo los defectos de su protagonista a la sátira, al cargar el retrato con su propia visión. La clave es la *maniera*: la caricatura tiene una pronunciada calidad de firma o referencialidad, es decir, el estilo individual del artista y su actitud son inmediatamente reconocibles a medida que el protagonista es satirizado.

La caricatura comenzó su giro inexorable hacia la tradición carnavalesca con la aparición de Jaques Callot en los primeros años del siglo XVII. La obra de Callot sirve como una especie de encrucijada en la historia de lo grotesco (Ilustración 33). Combinaba la torsión extrema de las figuras manieristas italianas, filtradas a través de la escuela de Fontainebleau, con las exageraciones elásticas de artistas del norte como Lucas Killian, todos presentados con la brevedad de la caricatura. Los sujetos de Callot también borran las divisiones; utilizando el más sofisticado de los medios, se especializó en representar a los marginados de la sociedad: actores callejeros, personas con deformidades varias, pilluelos de la calle y la clase pobre trabajadora. Sus contemporáneos describieron la obra de Callot como «grotesca», y fue la primera vez que el significado de la palabra pasó de describir el ornamento a la caricatura. Publicado en vida del artista, el *Dictionnaire* de Monet (1620) identificaba a Callot como maestro de lo grotesco. En 1694, el *Dictionnaire de l'Académie française* reforzaba esta asociación con la caricatura y la risa, así como con las distorsiones del cuerpo humano: «la palabra –grotesco– se emplea igualmente para designar personajes bizarros u objetos cuyas for-



33. Jacques Callot, *Varie figure gobbi di Jacopo Callot*, sobre 1616. Aguafuerte y aguatina. Copyright. The Trustees of the British Museum.

mas caricaturizadas provocan la risa». Este vínculo quedó bien establecido en 1792, cuando el *Dictionnaire* de Watelet invocaba el nombre de Callot en la primera entrada sobre lo *Grottesque*: «una figura grotesca, es decir, una figura cuya proporción y construcción están contrahechas o son ridículas. Callot se deleitaba haciendo figuras grotescas»²⁷. Desde entonces, «grotesco» empezó a designar en mayor medida la sátira caricaturizada que un florecimiento ornamental y se asociaba más directamente a la cultura popular.

Callot, nacido en Francia pero formado en Italia, fue un grabador prolífico e influyente. Sus obras incluían representaciones realistas de mendigos y otros sujetos de clase «baja»,

²⁷ Watelet, *Dictionnaire*, 1, pág. 630.

así como representaciones estilizadas de los actores enmascarados de la *commedia dell'arte*²⁸. La *commedia* presentaba personajes arquetípicos, de sobra conocidos, que actuaban en las calles, en ferias y otras reuniones públicas. Las tramas de sus obras eran simples y los personajes improvisaban según sus atributos, la obra de «teatro» estaba punteada de porrazos, danzas, mímica y discursos repentinos. La transposición que hizo Callot de la cultura popular en su *Balli di Sfessania* (1621) y otras series de grabados no era una idea nueva, pero su mezcla de un estilo caricaturesco y sofisticado con la *commedia* y la cultura callejera influyó enormemente en el cambio de significado de lo grotesco desde el estilo ornamental ingenioso a otro cómico y caricaturesco. Las series de Callot, las *Varie figure gobbi* (1616, ilustración 33) y los *Caprices* (1622), presentaban sujetos de clase «baja» en un estilo que era entendido como grotesco. En este aguafuerte, el trasero de una figura queda expuesto por varios de sus compañeros (los Gobbi eran una compañía de teatro callejero real que actuaba por toda Italia) y uno ha escrito con orgullo el título del grabado en una pancarta con una pluma mojada en «tinta». El uso que hace Callot de la palabra «caprice» para describir una colección de temas disparatados indica otro cambio importante de significado, que nos lleva a los *Caprichos* de Goya en los últimos años del siglo XVIII. Los caprichos de Callot inyectan una fuerte dosis de realismo en sus descripciones de mendigos y otros personajes marginales de la sociedad, que están muy lejos de los seres fantásticos normalmente asociados a este género. «Capricho» también puede referirse al carácter misceláneo de la serie, que une una cosa de aquí y otra de allá en una obra tan mezclada como una criatura híbrida.

²⁸ Donald Posner afirma que los bailarines de Callot derivaban exclusivamente de la *commedia dell'arte* y eran en realidad actores de ferias y carnavales itinerantes, «Jacques Callot and the Dances called *Sfessania*», *Art Bulletin* 59 (1977), págs. 203-16.

De forma similar, Michel de Montaigne describió sus *Essais* (1603) como cuerpos «grotescos y monstruosos», con lo que se refería a que, cuando se consideran en su conjunto, presentan algo parecido a una mezcla, un «ensamblaje de miembros diversos que carece de forma individual, donde el orden y la proporción se han dejado al azar»²⁹.

Gran parte de la farsa burlesca de la *commedia* hunde sus raíces en las prácticas tradicionales de carnaval, del mismo modo, su especialidad era subvertir la convención social y ofender al buen gusto. Pero, al igual que con el carnaval, la relación entre alto y bajo era compleja, especialmente si este teatro popular se entremezclaba con la floreciente cultura de ferias urbanas del siglo XVIII. Las ferias urbanas se retrotraen a la época medieval, exhibían entretenimientos populares (bufonadas, juegos de magia, acróbatas, rarezas humanas, animales exóticos) y mercados durante los días festivos. En el París de finales del siglo XVII, el centro cultural dominante de Europa por aquel entonces, eran grandes acontecimientos bien establecidos, que abrían durante varios meses. Irónicamente, el rechazo del anciano Luís XIV a la *commedia*, conocida por entonces como *Comédie Italienne*, en su corte de 1697, solo contribuyó a la rápida expansión de una cultura de ferias urbanas en el París dieciochesco, cultura mucho más subversiva y difícil de controlar. Muchos de los actores de la *commedia* simplemente se unieron a las compañías que actuaban en las ferias, impulsando de inmediato la calidad y encanto de estos entretenimientos urbanos³⁰.

Las descripciones de estas ferias se parecen a las descripciones del carnaval en un grado importante. Un visitante ale-

²⁹ Michel de Montaigne, *Essais* (París, 1603), I, pág. 89: «rappiepez de divers membres, sans certaine figure, n'ayants ordre». (Hay una magnífica edición y traducción al castellano de J. Bayod Brau, *Los ensayos*, Barcelona: El Acantilado, 2009. N.T.)

³⁰ Robert Isherwood, «Entertainment in the Parisian Fairs of the Eighteenth Century», *Journal of Modern History* 53 (Marzo, 1981), pág. 30.

mán, Joachim Nemeitz, describía la atmósfera de la feria de Saint Germain en 1727: «todo sucede atropelladamente, pero ayudas de cámara y lacayos, timadores codeándose con pueblerinos honestos. Las cortesanas más refinadas, las muchachas más preciosas y los maleantes más astutos, todos entremezclados. Toda la feria rebosa de gentío de principio a fin»³¹. Los entretenimientos que disfrutaban estas multitudes entremezcladas eran tan satíricos y escatológicos como los del carnaval medieval. Además de bufonadas varias, Nemeitz veía funambulistas, contorsionistas, un niño con cuatro brazos, «monstruos de todo tipo» y un mono, primero vestido de mosquetero, después de dama y finalmente de arlequín³². Ostensiblemente, parece que el público de estos entretenimientos mordaces, que mostraban títulos como «El mercader de mierda», eran fundamentalmente pobres e iletrados; sin embargo, la popularidad cruzó los límites de clase. El visitante Nemeitz quedó asombrado al ver «algunas damas de posibles contemplando sin enrojecer de vergüenza estos entretenimientos salaces». Pero recuerda a sus lectores que este «es el estilo en París, cuanto más grotesca la sátira, más divertida es. Todo les está permitido al Arlequín y a Colombina, esos dos adorables personajes»³³. De hecho, la popularidad de la comedia baja entre la clase alta era causa de preocupación, sobre todo desde que el teatro establecido, la *Comédie-Française*, sufría, como consecuencia, una disminución de público. Al igual que sucedió con el carnaval, los esfuerzos del gobierno por censurar o restringir las actuaciones en las ferias provocaron formas mucho más creativas y entretenidas para esquivarlos y ofrecerlos de forma descarada.

Las inversiones entre alto y bajo dieron otro giro en la Francia de comienzos del siglo XVIII, cuando los miembros

³¹ Joachim Nemeitz, *Séjour de Paris sous la Régence* [1727] (París: Librairie Plon, 1897), pág. 100.

³² *Ibid.*, págs. 103-5.

³³ *Ibid.*

de la élite aristocrática se apropiaron de los vestidos y papeles de los actores enmascarados de la comedia y las ferias urbanas para su entretenimiento privado. Thomas Crow afirma que la «ambigüedad de vestido y estatus» de los personajes que aparecen en las *fêtes* de Watteau refleja las actividades en estos ámbitos privados. Sofisticados *mondains* vestidos como los personajes «bajos» paseaban por los tugurios durante los bailes públicos que se daban en el carnaval. Estos bailes, como el propio carnaval, inauguraban un *Spielraum* donde las identidades de los individuos y las clases sociales se intercambiaban: «una criada podía confundirse con una dama y un tendero con un caballero»³⁴. La bufonada del mundo al revés encarnada en los actores de feria «consiguió derrumbar las certidumbres culturales en un espectáculo ambulante del que se podía apropiarse y utilizar la élite más ociosa y sofisticada, precisamente a quien más le interesaba la alta cultura»³⁵. En plena fuga de la formalidad onerosa y las *fêtes* estatales del Versalles de Luís XIV, la aristocracia francesa hizo una sátira de sí misma, tomando lo más bajo de las comedias callejeras y apropiándose las como el más alto ingenio.

El siglo XVIII presenció la muerte del papel tradicional del carnaval, pero fue una muerte lenta, producida por miles de puñaladas, más que por una sola estocada. El carnaval, aunque no fue suprimido activamente, continuó como entretenimiento popular, pero poco más. Los vínculos sacros del tiempo de carnaval se disiparon entre los entretenimientos seculares. Los días festivos de la Iglesia fueron rápidamente suplantados por un tiempo de ocio más individual, alejado de las horas medidas del trabajo de la fábrica. Una clase media

³⁴ Thomas Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris* (New Haven, CT: Yale University Press, 1985), pág. 55.

³⁵ *Ibid.*, págs. 55-65. Véase: Julie Anne Plax, *Watteau and the Cultural Politics of Eighteenth-Century France* (Cambridge University Press, 2000), especialmente, capítulos 1 y 3.

cada vez más poderosa y las aspiraciones democráticas del período buscaron el desmantelamiento de las jerarquías sociales tan marcadas, centrales en el ritual de carnaval. Dicho en pocas palabras, el espíritu progresista y racionalista del Siglo de las Luces desaprobó la aparente falta de sentido del espectáculo del carnaval y desacreditó el ritual popular como retrógrado y supersticioso. Bajtin escribe: «En esta época... asistimos a un proceso de reducción, falsificación y empobrecimientos progresivos de las formas de los ritos y espectáculos carnalescos. Por una parte, se produce una estatalización de la vida festiva, que pasa a ser una vida de gala, y por la otra, se introduce a la fiesta en lo cotidiano, es decir, queda relegada a la vida privada... La cosmovisión carnalesca... comienza a transformarse en mero humor festivo. La fiesta casi deja de ser la segunda vida del pueblo, su renacimiento y su renovación temporal»³⁶.

Las inversiones de poder del ritual carnalesco siempre habían cortejado a la censura, pero, cuando las reglas del espectáculo de carnaval desaparecieron, esta subversión se hizo aún más amenazadora para los que detentaban el poder. Después de todo, el carnaval pudo derribar las jerarquías sociales, pero solo para levantarlas de nuevo. En el mundo moderno de las naciones-estado y economías industriales, la gente de la calle se unía cada vez más en motines formados por desencantados que clamaban por el cambio social. La sátira social que producía la risa carnalesca desapareció gradualmente de la calle, pero reapareció en una nueva esfera pública, la de la caricatura, difundida a través de los florecientes medios de comunicación de masas.

Las transformaciones irreversibles de lo carnalesco en el siglo XVIII serán evidentes si analizamos tres series de grabados y dibujos: *Divertimento per li ragazzi*, de Domenico Tie-

³⁶ Bajtin, *Rabelais and his World*, pág. 33. (Traducción al castellano, cit., pág. 36.)

polo, o *Entretenimiento para niños* (1797-1804), que exhibe la vida y época de ficción de Polichinela; la historia cómica de William Hogarth, *The Four Stages of Cruelty*, o *Las cuatro etapas de la crueldad* (1751), y *Los Caprichos*, de Francisco de Goya (1793-99). Los tres artistas llevaron su obra más allá de la poderosa influencia cultural de Francia. Las tres series reinterpretaban el significado de lo carnalesco y la caricatura y, significativamente, todos dispusieron sus escenas en el ámbito público. Aunque la serie de Polichinela de Tiepolo es la última cronológicamente, el *Divertimento* relata ese mundo del carnaval y la *commedia* que estaban desapareciendo e ilumina los cambios radicales de Hogarth y Goya, por lo que con ellos comenzaremos.

Los ciento cuatro dibujos a lápiz y aguada que reúne el *Divertimento* de Domenico Tiepolo, aunque datan entre 1797 y 1804, forman parte de la última obra importante del artista veneciano. No existe ningún hilo narrativo conductor, pero la serie ha sido descrita como una «biografía picaresca» de Polichinela, uno de los personajes arquetípicos o máscaras de la *commedia dell'arte* italiana³⁷. El personaje de Polichinela apareció en la *commedia* napolitana en torno a 1600 y los dibujos de Tiepolo captan sus atributos habituales como una joroba, el traje blanco suelto y un antifaz negro con pico de ave. El personaje de Polichinela era muy parecido a Arlequín, más conocido. Díscolo, acrobático, caprichoso, astuto y estúpido simultáneamente. Rufián fogoso como Arlequín, Polichinela también era glotón, excesivamente aficionado a los *gnocchi* e incurablemente lascivo. Aunque la serie incluye el nacimiento de Polichinela (de un huevo de gallina, de ahí el

³⁷ Marcia E. Vetrocq, «Domenico Tiepolo and The figure of Punchinello», en *Domenico Tiepolo's Punchinello Drawings*, catálogo de exposición (Universidad de Indiana y Universidad de Stanford, 1979), pág. 19. Es interesante señalar que Tiepolo poseía una serie de los *Caprichos* de Goya y que, sin duda, tuvo que conocer la obra de Hogarth.

pico) y su final, los dibujos se concibieron como mezcla de una serie de episodios misceláneos que incluyen escenas del encuentro de uno o más Polichinelas con un cangrejo gigante o un trío de ostras, montado en burro, postrado por una indigestión, asistiendo a banquetes nupciales y participando en procesiones de carnaval.

La elección de Polichinela por parte de Tiépolo para una serie tan amplia de dibujos merece cierta consideración pues, salvo en el sur de Italia, este personaje no era una máscara cotidiana en la *commedia dell'arte*. A pesar de ello, Polichinela era un personaje conocido porque había evolucionado en actor callejero. Polichinela introducía en el ámbito público de cada día lo burlesco, la mímica paródica y otras travesuras que normalmente quedaban restringidos al carnaval y la *commedia*³⁸. En muchos sentidos, el Polichinela de Tiépolo es una personificación del espíritu de carnaval, revirtiendo constantemente los convencionalismos, pero también es un vagabundo que vive en los márgenes de la sociedad. El énfasis del artista en este último aspecto empaña las escenas de melancolía. Solo hay un breve lapso de tiempo entre los enérgicos grabados de Callot y la elegíaca serie de Polichinela (menos de doscientos años). Las figuras de Callot, sumarias, caligráficas, de línea fina, contrastan dramáticamente con la línea temblorosamente irregular y las abigarradas aguadas tonales de Tiépolo, que conceden a sus personajes un aire efímero y poético. En Callot solo vemos la *commedia*, Tiépolo retrata a sus Polichinelas en escenarios de género, en medio de la vida cotidiana que rodea a sus actuaciones. Cuanto más mundano el escenario (graznando alegremente, comiendo *gnocchi*), más incongruentes parecen estas figuras disfrazadas. La mayoría de los dibujos del *Divertimento* presentan grupos de Polichinelas merodeando, a veces en contraste con la sociedad edu-

³⁸ Esta apreciación sobre el papel de Polichinela se analiza con todo detalle en el ensayo de Vetrocq, *ibid.*, págs. 19-33.

cada (que observa pero no interactúa), y muy a menudo, como gitanos, encerrados en una sociedad propia. En las escenas de Tiépolo se nos induce a pensar en el individuo que está tras la máscara y las ambigüedades de su identidad, aunque nos riamos de sus travesuras³⁹.

Los dibujos de Polichinela son una antigua elegía humana a la evanescente forma artística popular de la *commedia dell'arte* y, en general, a la tradición popular del carnaval, amenazada por su supresión oficial y, lo que resulta aún más peligroso, su propia irrelevancia. El rococó esencial de Domenico estaba pasado de moda y su Venecia había caído bajo los ejércitos de Napoleón. La portada del *Divertimento* (ilustración 34) capta ese tono de humor melancólico y tiene un significado ambiguo. Un Polichinela ya mayor permanece de pie, en mitad del campo, contemplando un monumento de algún tipo, que porta el título de la serie de dibujos. Los accesorios de sus actuaciones están diseminados aquí y allá, mientras él sostiene una marioneta femenina. Hay una escalera apoyada en la estructura de piedra. Aquí, como en muchas otras escenas, el significado es ambiguo. Si es un cenotafio, entonces Polichinela está contemplando, sin duda, la tumba de su arte. Cenotafio o no, la permanencia y solidez de la piedra presenta un marcado contraste con la fugacidad de la vida personificada en el vagabundeo y los entretenimientos vanos de Polichinela. Si es un sarcófago, ¿quién está o estaba en la tumba? Sobre las piedras vemos un gorro de Polichinela y algunos bienes están disemi-

³⁹ En el primer cuarto del siglo XVIII, las *fêtes galantes* de Antoine Watteau situaron a los personajes de la *commedia dell'arte* como Arlequín y Colombina en entornos pastoriles, a menudo con tonos elegíacos. El giro a lo pastoral indica otra apropiación popular en un contexto de élite de las bellas artes. Katie Scott también observa este giro en los primeros arabescos de Watteau donde, a pesar de sus vestidos interpretados libremente de la *comédie italienne*... las intenciones paródicas de los participantes ya no son bien recibidas en el contexto decorativo, sino que son reemplazadas... por un ensueño pastoril» (*The Rococo Interior*, pág. 153).



34. Giovanni Domenico Tiepolo, *Portada de la serie de Polichinela*, sobre 1800. Tinta sepia y aguada sobre carboncillo. Colección del Nelson-Atkins Museum of Art. Kansas City, MO. Adquisición: William Rockhill Nelson Trust, 32-193/9. Créditos fotográficos. Mel McLean.

nados alrededor de la tumba. Aunque puede que nuestro personaje simplemente esté llorando la muerte de algún compañero de su tribu, así como su forma de vida, la escena puede sugerir mucho más. J. Byam Shaw señaló brevemente que este grabado se parece mucho a la portada de otra serie de grabados de Tiepolo, *Via crucis*, de 1749. Este grabado temprano representa un sarcófago abierto de la misma forma que el que aparece en la composición de nuestro Polichinela; una escalera sale de la tumba y, en el suelo, aparecen varios elementos de la Pasión: la cruz, la corona de espinas y un sudario⁴⁰. En primer

⁴⁰ Adelheid Gealt y George Knox, *Domenico Tiepolo: A New Testament* (Bloomington: Indiana University Press, 2006), pág. 792.

plano y a la izquierda vemos un gallo cacareando sobre una gran urna. Shaw sugiere que la adaptación que hace Tiepolo del título, *Via crucis*, para las diversiones de un payaso itinerante, puede ser «una parodia blasfema... del mismo modo que el carnaval recreaba una versión invertida de la Pasión»⁴¹. Este no era el único dibujo de Polichinela que parodiaba un tema serio pintado anteriormente por Domenico o su más famoso padre, Giambattista Tiepolo, pero tampoco era el único dibujo que situaba a Polichinela en un escenario cristiano (incluyendo una resurrección). Burlarse de un tema serio era un elemento cómico trillado, pero Tiepolo abría la posibilidad de que las travesuras de Polichinela pudieran llegar a tocar lo trascendente de la forma más literal posible.

Existe una actitud tranquila en esta serie final del anciano Tiepolo pero, antes de que consideremos los diversos significados del monumento y su inscripción, nuestros pensamientos deben volver al solitario Polichinela. Marcia Vetrocq escribe: «en la misma tumba en la que podría estar su propio epitafio, Polichinela lee su llamada a la acción. El garrote, la escalera, están listos para su uso. La muñeca... espera un aliento de vida. *Divertimento per li ragazzi* es título y dedicatoria, descripción y plegaria. Es la declaración de afiliación de Domenico a todo lo que es fantasioso pero fundamental en el arte»⁴². Quizá esta sea la versión terrenal de la resurrección de Polichinela, su personaje vuelve de nuevo a la vida, una y otra vez, a través de aquellos que adoptan sus atributos y utensilios. Shaw comparte esta interpretación, pero la emplaça en un escenario más particular: «en cuanto a la inten-

⁴¹ J. Byam Shaw, *The Drawings of Domenico Tiepolo* (Londres: Faber and Faber, 1962), pág. 91.

⁴² Vetrocq, «Domenico Tiepolo», págs. 31-2. Adelheid Gealt sugiere que la estructura de piedra baja puede ser «una tumba, un altar o un escenario» y es posible que la escalera «invite a Polichinela a montar su pequeño escenario y presentar su primer acto». En *Domenico Tiepolo: The Punchinello Drawings* (Nueva York: Geo, Braziller, 1986), pág. 26.

ción de la serie, probablemente no necesitamos mirar más allá del título de portada, en donde se la describe como un Entretimiento *para niños*. En esta última etapa de su carrera, en confortable retiro... Domenico no tenía la necesidad ni la inclinación, podríamos adivinar, de complacer al público general o al patrón potencial... Imaginemos... que los encantadores frescos con temas similares [sobre Polichinela]... eran populares entre las familias del vecindario; que los niños pedían más y que dibujó estas escenas en las tardes de invierno, contando su historia simplemente para divertir a aquellos niños que venían a visitarle. No creo que me esté poniendo sentimental, de hecho considero el título en todo su valor»⁴³.

Por las mismas razones que el carnaval y el teatro callejero desaparecieron de la cultura europea durante el siglo XVIII, la caricatura se instauró rápidamente. En muchos sentidos, la caricatura suplantaba las subversiones ritualizadas del carnaval en el ámbito público. A comienzos del siglo XIX, la caricatura fue el vehículo fundamental de la sátira social para el público en general y un modo increíblemente efectivo de protesta en las sociedades emergentes. En el siglo XVIII, el término «caricatura» viró desde su referencia original de capricho sofisticado al de la sátira popular. Una cultura de medios de comunicación de masas y una clase media creciente proporcionaron un terreno fértil para la caricatura, que ha continuado desempeñando un papel importante en la cultura visual moderna. La geografía de la caricatura también cambió, trasladándose a Inglaterra, debido a la influencia primordial de William Hogarth.

Hogarth fue un hombre hecho a sí mismo y miembro de la creciente clase media para la que grabó sus «historias cómicas», incluyendo *A Harlot's Progress* (1731; *El progreso de una ramera*), *A Rake's Progress* (*El progreso de Rake*, 1735), *Ma-*

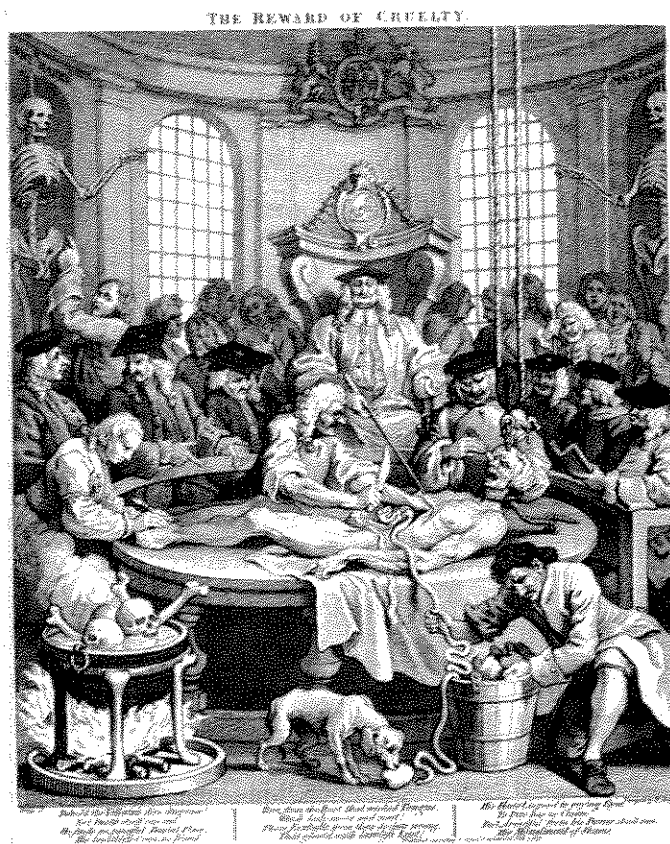
⁴³ Shaw, *Drawings*, págs. 58-59.

riage A-la-Mode (1734-5; *Matrimonio a la moda*) y *Four Stages of Cruelty* (1751, ilustración 35) (*Cuatro estaciones de la crueldad*)⁴⁴. Estas series moralizantes no eran nuevas, Hogarth bebía de la tradición del refranero y las láminas populares⁴⁵. Sus primeras obras en serie que seguían el progreso (y caída) de una Ramera y un tal Rake, adoptaban temas muy trillados desde tiempos inmemoriales. Tal y como afirma David Kunzle, «[N]ingún artista que haya trabajado exclusivamente con temas tan trillados ha llevado la calidad artística de su obra al alto nivel de empresa creativa que solían conseguir los satíricos y moralistas literarios»⁴⁶. Los comentarios satíricos de Hogarth sobre la sociedad contemporánea forman parte de la gran época de la sátira en Inglaterra. La serie de grabados de Hogarth fue consumida por un público ávido, que ya había hincado el diente a las sátiras de Alexander Pope y Jonathan Swift, así como a los ensayos moralizantes de Addison y Steele. Hogarth adoptó los grandes temas del momento, los mezcló con imágenes caricaturescas sofisticadas y los orientó hacia la reforma social. Más de un siglo después, Baudelaire reconocía el ingrediente esencial que subyace en las historias cómicas: «En realidad... el talento de Hogarth sigue teniendo algo frío, astringente y funerario. Llega al corazón. Brutal y violento, pero siempre preocupado por el significado moral

⁴⁴ Charles Bindman, *Hogarth and His Times: Serious Comedy* (Berkeley: University of California Press, 1997), y Roland Paulson, *Hogarth: His Life, Art, and Times* (New Haven, CT: Yale University Press, 1971). Véase, también: Amelia Rauser, *Caricature Unmasked: Irony, Authenticity, and Individualism in Eighteenth-Century English Prints* (Newark: University of Delaware Press, 2008).

⁴⁵ Hilde Kurz, «Italian Models of Hogarth's Picture Stories», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 15 (1952), págs. 136 y siguientes.

⁴⁶ David Kunzle, *The Early Comic Strip: Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c. 1450-1825* (Berkeley: University of California Press, 1973), 1, pág. 298.



35. William Hogarth, *La recompensa de la crueldad*, de *Las cuatro etapas de la crueldad*, 1751. Grabado. Copyright. The Trustees of the British Museum.

de sus composiciones —un moralista, de hecho, antes que nada—⁴⁷.

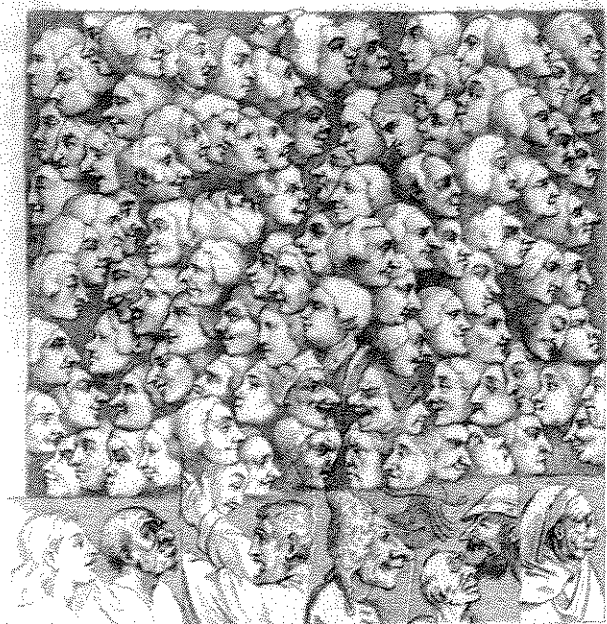
A Hogarth no le gustaba la descripción de su obra como caricatura, insistiendo en que él dibujaba personajes. El obje-

⁴⁷ Baudelaire, «Quelques caricaturists étrangers», 1: 256-57. (Traducción castellana: «Algunos caricaturistas extranjeros», en Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid: A. Machado Libros, 2001; trad. de Carmen Santos, pág. 175.)

tivo de la exageración de los rasgos faciales, expresiones y poses era revelar la verdadera naturaleza de sus personajes. Hogarth se basaba en una larga historia de estudios fisionómicos, que incluían la obra tan influyente del académico francés Charles Le Brun y, a su vez, la amplia difusión de sus grabados también tuvo un impacto importante en esta tradición. En un recibo de suscripción a *Marriage A-la-mode*, Hogarth realizó *Characters and Caricatures* para demostrar la distinción [ilustración 36]. Las observaciones de Hogarth sobre el carácter ocupan la extensión principal, mientras que el panel de la parte inferior derecha exhibe exageraciones deliberadas de la caricatura tal y como se ve en la obra de Pier Leone Ghezzi, de los Carracci y Leonardo da Vinci. Hogarth también incluyó el ejemplo de una pintada callejera en esta categoría. En la parte inferior izquierda, vemos a tres personajes de Rafael.

Sin embargo, incluso en este grabado didáctico, las distinciones del artista son difíciles de seguir. Hogarth borra la línea entre caricatura y mimesis y no pocos de sus personajes parecen caricaturas, particularmente semejantes a las de Ghezzi (que fue el caricaturista favorito del siglo XVIII). Más aún, su inclusión de la pintada callejera al lado de una caricatura de Carracci combina lo más elevado del ingenio culto con el más rudo garabato. Puede que la confusión no resida tanto en las categorías de Hogarth como en el estado amorfo y cambiante de la cultura de la imagen y su público en aquella época⁴⁸. Si consideramos al público fundamental de Hogarth, la clase media inglesa, su deseo

⁴⁸ Por tomar un ejemplo, véanse los diversos perfiles del grabado de Hogarth. Hay precedentes en las *caricaturas* de Carracci y en los estudios fisionómicos de Durero y Charles Le Brun. En su *Analysis of Beauty*, Hogarth recomendaba el estudio de la obra fisionómica de Le Brun, publicada en 1968 como *A Method to Learn Design of Passions*. A los caricaturistas del siglo XIX, sobre todo a Rodolphe Töpffer y J. I. Grandville, les encantaban estas posibilidades de transformación. (Hay trad. castellana de *Análisis de la Belleza*, Madrid: Visor Libros, 1997; trad. de Miguel Cereceda y Rosa M.ª Casado Talavera.)



CHARACTERS.
 A FURTHER EXPLANATION OF THE DIFFERENCE BETWEEN CHARACTERS & CARICATURES. — By William Hogarth.
 Recd. at the Office of the Printer, for the Printer, called MARRIAGE.
 A LA MODE where the Prints are sold, and the Pictures are painted, in the City of London.
 W. Hogarth fecit 1743.

36. William Hogarth, *Personajes y caricaturas*, 1743. Rosenwald Collection. Imagen, cortesía de la National Gallery of Art, Washington, DC.

de establecer estas distinciones adquiere aún más sentido. Para la clase aristocrática, por encima de la burguesía, la *caricatura* todavía podía entenderse como un capricho sofisticado. Para aquellos que estaban un escalón por debajo de la clase media, una pintada pura y dura era (presumiblemente) el límite de lo

que podía resultar comprensible. El grabado de Hogarth clasifica las diversiones de lo más alto y lo más bajo de la sociedad en la categoría de «Caricaturas» y propone unos «Personajes» cómicos para la clase media. También podría intervenir otro factor, puesto que la *caricatura* había continuado como un entretenimiento de estudio refinado en Italia desde la década de 1600, los ingleses que las coleccionaban o copiaban eran aristócratas que viajaban al continente y, a pesar del desdén de Hogarth, imitaban los gustos extranjeros. Hogarth pertenecía a una clase de emprendedores y profesionales en rápida expansión que, gracias a la meritocracia, finalmente reemplazaron a los aristócratas diletantes y amateurs⁴⁹. Por tanto, si la insistencia de Hogarth en separar la caricatura de sus personajes tiene sentido en el contexto de ese momento histórico específico, a largo plazo sugiere, irónicamente, que su innovación real fue la fusión de personaje y caricatura⁵⁰. Aunque Hogarth hacía énfasis en el personaje, llevó la fisionomía tan lejos que sus figuras vagan en un estado límite donde la mimesis se mezcla con la caricatura. Más importante aún, en grabados como *The Reward of Cruelty* (*La recompensa de la crueldad*), vemos que los personajes de Hogarth han adoptado la función principal de la caricatura: la sátira. Hogarth representaba el momento de transición en el que la tradición alta y la baja se fusionan, un proceso puesto en marcha un siglo antes por Callot. La prueba de esta afirmación sub-

⁴⁹ Véase: Kunzle, *Early Comics Strip*, I, págs. 356-58. Obsérvese el reguero de nombres franceses relacionados con las aventuras aristocráticas en las artes —*dilettante*, *amateur*, *connosieur*—, otra razón más para el desdén de Hogarth ante sus *caricaturas* ligeras.

⁵⁰ Kunzle presenta la distinción de Hogarth entre caricatura y personaje como hecho consumado. Señala la calidad espontánea, caligráfica, de la caricatura en oposición a las figuras cuidadosamente modeladas de Hogarth en escenas muy detalladas. Más aún, afirma que los minuciosos métodos de grabado de la época de Hogarth también evitaron que produjese verdaderas caricaturas. Sin embargo, un poco más abajo, en la misma página, Kunzle señala que, «al insistir en la dimensión moral del cómico... Hogarth abrió la puerta inadvertidamente a su admisión en el ámbito satírico» (*ibid.*, 358).

yace en el hecho de que, después de Hogarth, se normalizó la idea de que la caricatura era una forma de arte pública y satírica.

Hogarth también fusionó la tradición de revistas populares y la técnica y altas aspiraciones de las bellas artes, una fusión evidente en su identificación de las series como «historias cómicas». La intención moralizante de sus grabados es paralela a la de la pintura de historia académica, pero Hogarth imbuje sus narraciones en el modo cómico más que en el noble idealismo. Quiere que nos riamos, aunque esta comedia solo es un medio para el fin de la instrucción moral. En el lado inferior derecho de su lámina de *Caricaturas*, Hogarth remite a sus espectadores al prefacio de la novela de Henry Fielding *Joseph Andrews* (1742). Como la serie de Hogarth, la novela también era una nueva forma de arte burgués, y Fielding propuso más o menos los mismos argumentos en relación a lo burlesco que Hogarth en la caricatura. Al describir su obra como una «novela cómica», Fielding afirma que es «ligera y ridícula... introduce personas de rango inferior [o] modales inferiores», mientras que una novela sería es «grave y solemne», despliega ante nuestros ojos a personajes del más alto rango. Hogarth y Fielding establecen una distinción entre sus (finalmente) intenciones serias y las de la caricatura de lo burlesco. Fielding escribe: «en la dicción... lo burlesco en sí a veces puede admitirse... pero, aunque a veces lo hemos admitido en nuestra dicción, también lo hemos excluido cuidadosamente de nuestros sentimientos y personajes».

Al elevar la caricatura a un nuevo nivel de drama moral, Hogarth estaba subvirtiendo la gran narración histórica. Es bien conocido que Hogarth tenía poca estima por la pomposidad y el elitismo de las *beaux-arts*, sobre todo si venían de fuera⁵¹. Las historias cómicas de Hogarth no solo dan la es-

⁵¹ Uno de sus retratos más caricaturescos puede encontrarse en una lámina del *Progreso de Rake*, donde un director de ballet francés, entre otros, está ocupado transformando al tonto de Tom Rakewell en una caricatura de un noble.

palda a los temas clásicos de altos vuelos, sino que también rechazan la retórica académica de la figura. Esto no quiere decir que su estilo cómico vaya directamente en contra de la pintura de historia académica, más bien es resultado accidental del deseo práctico de Hogarth de llegar a su público. Aquellos que defendían la pintura académica patrocinada por el estado, como el Abate Le Blanc, sin duda lo reconocieron. Apesadumbrado porque la Galería de Luxemburgo de Rubens o *La batalla de Alejandría* de Le Brun nunca crearon tanta conmoción en Francia como los grabados de Hogarth en Inglaterra, escribió: «[T]odo el país ha sido infectado por ellos. No he visto una sola casa sin estas láminas morales, que representan a la manera grotesca el progreso de Rake en unas escenas de ridículo y desgracia»⁵². Tras señalar que la clase alta inglesa era indulgente ante este estilo burlesco («Todo lo que habita en la morada del gusto les es extraño a los habitantes de esta isla»), Le Blanc añadía una pulla más a esta sensibilidad burguesa al aventurar que, «solo son la fortuna del grabador que los vende».

El público de Hogarth deseaba entretenimiento, pero también diversión, producida por historias basadas en la experiencia vital más que en el conocimiento de la literatura clásica. Frente a la serie de improvisaciones episódicas sin un tema unificado de Tiépolo, la serie de Hogarth marcha inexorablemente hacia las consecuencias morales de las elecciones del protagonista. En *Las cuatro estaciones de la crueldad* ya se anuncia en el primer grabado el final del criminal, que morirá colgado, cuando se nos muestra su crueldad torturando a un perro. Si se nos dejaba fantasear y reír con las travesuras de Polichinela, que danzaba de un escenario inexplicable a otro y rondaba entre su ser privado y su ser público, el mundo gráfico de Hogarth no admite ambigüedad alguna, encontramos sentido y significado en cada detalle. En duro contraste con el

⁵² Abate Jean-Bernard Le Blanc, *Letters on the English and French Nations* (Londres: J. Brindley, 1747), 1, pág. 117.

divertimento de Tiépolo, las historias cómicas de Hogarth revelan que toda elección errónea tiene consecuencias devastadoras. Detalle tras detalle, sus influyentes grabados ayudaron a construir la emergente identidad de la clase media.

Sucede a menudo que la crítica a un artista por parte de sus contemporáneos puede revelar más de su importancia real que el elogio de sus defensores. Esta regla general prueba ser cierta, sobre todo si el crítico es el escritor y teórico del arte Johann Wolfgang von Goethe. Los grabados de Hogarth fueron admirados por un gran público y ejercieron mucha influencia en el continente, sobre todo en Francia y Alemania. Goethe, él mismo aristócrata, entendió (correctamente) que Hogarth representaba un giro importante en la caricatura hacia un papel más populista y sociopolítico⁵³. Desde el aventajado punto de vista de Goethe, la caricatura no era una voz del pueblo o una historia cómica, sino una lágrima peligrosa en el tejido social, que podía fomentar el descontento. La «admiración por la obra de Hogarth no exige ni conocimiento del arte ni un sentido de lo elevado, tan solo es necesario una voluntad enferma y cierto desprecio por la humanidad»⁵⁴. Goethe apreciaba la caricatura italiana, que continuó como un juego de salón en los círculos cultos. Contempló estas improvisaciones gráficas como una gracia social comparable a las declamaciones improvisadas o los *imprompti* musicales. Goethe elogiaba a estos artistas como los Improvisadores, «que te esbozarán cualquier tema improvisadamente, con una velocidad e inteligencia asombrosas», a expensas de los caricaturistas, «que solo buscan lo que es singularmente repulsivo, física y moralmente deforme»⁵⁵.

⁵³ David Kunzle, «Goethe and Caricature. From Hogarth to Töpffer», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 48 (1985), págs. 164-87.

⁵⁴ Johann Wolfgang von Goethe, *Goethes Sämtliche Werke* (Stuttgart: Cotta, 1840), pág. 50.

⁵⁵ *Ibid.*, pág. 348. (Solo existe por ahora la traducción al castellano de unas supuestas *Obras completas* de Goethe, a cargo de Rafael Cansino Asens, Méjico, Aguilar, 1996; pero tenemos muy buenas traducciones y edi-

A Goethe le alarmaba aún más el considerable impacto de Hogarth en los estudios pseudocientíficos de Caspar Lavater, cuya *Physiognomische Fragmente* (1775-9) fue en sí misma extremadamente importante. Al igual que Hogarth, Lavater intentó discernir el carácter moral en la fisonomía de sus personajes. Goethe se quejaba de que Lavater «quería llegar a las masas, por eso representaba a lo más bajo de la sociedad de forma terrible. Habría sido un Super-Hogarth (Über-Hogarth), si hubiera tenido la habilidad formal. Pues ¿qué es Hogarth y toda la caricatura de ese estilo sino el triunfo de lo informe sobre la forma?»⁵⁶. En el sentido más literal, el calificativo de informe parece una elección extraña, considerando la seguridad y la increíble falta de ambigüedad de las figuras grabadas de Hogarth. Parece que Goethe se refiere a que, una vez las distorsiones de la caricatura han irrumpido en las convenciones del retrato, la representación entraría en una espiral impredecible.

La constatación de Goethe revela aún más que, tras este miedo a lo informe se trasluce un miedo aún mayor por la pérdida de orden y el desmantelamiento de las jerarquías sociales establecidas. Es irónico que cargara contra los cuentos morales más sinceros de Hogarth, que eran satíricos pero estaban muy lejos de ser subversivos. Sin embargo, consideraba acertadamente que Hogarth había introducido la caricatura irrevocablemente en el ámbito político y social, que sus grabados gustaban a un público de masas emergente. David Kunzle señala un punto crítico, que Goethe «vino a asociar lo informe del arte anti-clásico... con lo informe de la muchedumbre impaciente»⁵⁷. «El público», escribía Goethe, «sobre

ciones sueltas de algunas de sus mejores obras, como *Poesía y verdad* o *Las Afinidades electivas*, incluso la magnífica edición de sus últimas conversaciones con Eckermann, editada recientemente por El Acantilado. N.T.)

⁵⁶ *Ibid.*, pág. 501.

⁵⁷ Kunzle, «Goethe and Caricature», pág. 166.

todo el público alemán, es una caricatura tonta del *demos*⁵⁸. Al caracterizar al público alemán como una caricatura del antiguo *demos* griego, Goethe une definitivamente el ideal clásico con la clase dominante y representa al público de masas moderno como una deformación de ese ideal⁵⁹. Si llevamos este argumento aún más lejos, podemos decir que esta referencia a lo informe emula las advertencias de Horacio sobre mezclas inesperadas, también tiene mucho que ver con el miedo de Goethe a la disolución de las jerarquías de clase tradicionales y las relaciones sociales del cuerpo político, así como con la muchedumbre impaciente que considera resultado de esta ruptura. Los miedos de Goethe relativos al peligroso poder de la caricatura y su capacidad de seducción para un público de masas quedaron más que confirmados en las sátiras populares de Thomas Rowlandson y James Gillray⁶⁰. Sus caricaturas no clamaban por la edificación moral como las de Hogarth, sino que daban un sesgo cómico a acontecimientos, costumbres y políticos populares. En un carnaval continuo de grabados, los grandes y poderosos se convertían en pequeños y ridículos.

Francisco Goya permanece como una figura fundadora del arte moderno y, significativamente, su obra incluye todo el espectro de expresión grotesca. Sus *Caprichos* (1793-99)

⁵⁸ Johann Wolfgang von Goethe, *Goethe Gespräche* (Leipzig: Biedermann, 1889), 2, pág. 291.

⁵⁹ Véase: Nina Kallmyer, «Ugliness», en Robert Nelson, ed., *Critical Terms in Art History* (Chicago: University of Chicago Press, 2003), capítulo 19. En este sucinto ensayo, Kallmyer demuestra las poderosas asociaciones de clase relacionadas con lo caricaturizado y lo feo.

⁶⁰ Gillray trabajó en Londres, pero también fue muy conocido en Alemania. Sus caricaturas se publicaron y se debatieron en un periódico titulado *London und Paris*, entre 1798 y 1806. Aunque su periódico publicó ensayos admirando a Gillray, también había artículos que denigraban estas caricaturas porque conducían a la vulgarización de la vida pública (14 [1804], págs. 3-6). Véase: Christiane Banerji y Diana Donald, *Gillray Observed: The Earliest Account of His Caricatures in London and Paris* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999).

abren lo carnavalesco a una nueva frontera de risa amarga y aterradora, transformándolo irrevocablemente. Su serie de ochenta grabados satirizan un amplio espectro de temas de la vida de entonces en España, incluyendo la corrupción política, los matrimonios concertados, la persecución religiosa y la aristocracia. Los *Caprichos* de Goya también exhiben imágenes que viran hacia una fantasía perturbadora. En obras como esta, Goya combinaba la idea renacentista del *capriccio* como salto imaginativo, con el uso del término que hace Callot para describir una mezcla miscelánea de temas bajos. En la España de los tiempos de Goya, los términos *monstruos* y *caprichos* todavía conllevaban el significado que tuvieron en el Renacimiento tardío y eran utilizados para describir invenciones sorprendentes y combinaciones nunca vistas⁶¹. De hecho, Goya inventó estos monstruos y caprichos como un compendio doloroso de los fracasos humanos. El poder de los *Caprichos* no reside solamente en la fusión innovadora de fantasía y sátira de Goya, sino en su exploración de todos los aspectos de lo irracional, contemplados en el mundo en general y desde la propia psique del artista. Goya comenzó esta serie tras recuperarse de una enfermedad devastadora que le dejaría transformado, abatido y desilusionado, también sordo. Irónicamente, este es el momento en que Goya llega a la plenitud de su poder artístico. Hablando de los *Caprichos*, Baudelaire escribió que, «alguien que los vea, de pronto... experimentará un golpe estimulante en lo más

⁶¹ Andrew Schulz, *Goya's «Caprichos»: Aesthetics, Perception, and the Body* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), pág. 70. Schulz señala que Goya bien pudo ver las obras más importantes de Hieronymus Bosch y que una de las interpretaciones dominantes en España de las extrañas amalgamas figurativas de El Bosco (que revelaban el interior de los seres humanos, más que su apariencia externa) explican en gran medida las distorsiones goyescas (págs. 75-76). Véanse, sobre todo, las discusiones de Paulsen sobre la serie de grabados de Goya y su énfasis en lo oral y anal, así como el tema del gusto, en *Representations of Revolution*, págs. 286-387.

profundo de su cerebro como resultado del estilo original del artista»⁶².

Aunque su exploración del lado oscuro del pensamiento y acción humanos vincula su obra a lo demoníaco, gran parte de la visión tan influyente de Goya puede entenderse mejor a través de lo carnavalesco. Los *Caprichos* incluyen gran número de inversiones tradicionales del carnaval, como burros realizando actividades humanas, y sus objetivos son más sociales que estéticos. Los temas y personajes de Goya también comparten numerosas asociaciones con el teatro popular de entonces⁶³. Sin embargo, y más importante aún, un componente crítico de su obra es el cuerpo carnavalesco. Los *Caprichos* presentan una interpretación del cuerpo carnavalesco nunca vista hasta entonces. Si la imaginaria tradicional carnavalesca moraba en

⁶² Baudelaire, «Quelques caricaturistes étrangers», 1, pág. 260.

⁶³ Edith F. Helman, «Caprichos and Monstruos of Cadalso and Goya», *Hispanic Review* 26, (Julio de 1958), págs. 200-22. Los trabajos de Edith Helman sobre Goya han sido publicados en *Transmundo de Goya*, Madrid: Rev. de Occidente, 1963, Alianza, 1993, y *Jovellanos y Goya*, Madrid: Taurus, 1970. La catalogación de los *Caprichos* continúa siendo la de T. Harris, *Goya. Engravings and lithographs*, Oxford, 1964, y la general de P. Gassier y J. Wilson, *Vida y obra de Francisco Goya*, Friburgo: Office du Livre, 1970, y Barcelona: Juventud, 1974. Existe una edición de los *Caprichos* que reproduce tanto las estampas cuanto las planchas que se conservan en la Calcografía Nacional: Juan Carrete Parrondo y Valeriano Bozal, *Instantáneas. Caprichos*, Madrid: Caser, Real Ac. de Bellas Artes de S. Fernando. La bibliografía sobre la obra de Goya en general, y los *Caprichos* en particular, ha crecido considerablemente en los últimos años, el lector interesado puede acudir a: N. Glendinning, *Goya y sus críticos*, Madrid: Taurus, 1983; A. Sayre y A. Pérez Sánchez, *Goya y el espíritu de la Ilustración*, cat. exposición, Madrid: Museo del Prado, 1988; AA.VV., *Disparates. Francisco Goya. Tres visiones*, Madrid: Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1996. Sobre los manuscritos que «explican» los *Caprichos*, René Andioc, «Al margen de los *Caprichos*: Las explicaciones manuscritas», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIII, 1984, y «Acercas de la letra de Goya (y trescientas cosas más)», en Actas del Primer Symposium del Seminario de la Ilustración Aragonés, Zaragoza, 1987. (N.E.)

lo más bajo del cuerpo, Goya emplea distorsiones propias de la caricatura para exhibir todas las deformidades del carácter. Los órganos sensibles más «animales» —narices, bocas y orejas— están exagerados monstruosamente, mientras que los ojos, el instrumento real y verdadero de la vista, permanecen cerrados, tuerzos o ciegos⁶⁴. Goya adapta otros temas carnavalescos, como la burla del clero, representándoles como personajes infrahumanos, cuyas bocas bostezando no pueden complacer sus deseos con suficiente celeridad. *Sopla* (ilustración 37) es un ejemplo de la oscuridad que asola al humor del carnaval en los *Caprichos*. La acción principal es carnavalesca: un niño es utilizado como fuelle humano, uno de sus gases entra en combustión con una llama cercana. Es una burla del comercio, pero la risa que provoca se corta de cuajo cuando contemplamos a las cuatro criaturas aterradoras que están sentadas. Una está royendo algo pero, al aparecer el niño en la escena, el espectador se ve acechado por una terrible verdad. Baudelaire escribió: «el gran mérito de Goya consiste en haber creado una forma creíble de lo monstruoso. Sus monstruos han nacido posibles, armoniosos. Nadie se había aventurado tanto como él en la dirección de lo absurdo posible... [L]a línea de sutura, el punto de unión entre lo real y lo fantástico es imposible de discernir»⁶⁵.

Es importante contemplar los *Caprichos* en el contexto de aislamiento y retraso de la España del siglo XVIII, donde la Inquisición todavía era una institución a temer. Goya creía en los principios de la Ilustración y los *Caprichos* pueden entenderse, a cierto nivel, como una crítica a la superstición y corrupción que la edad de la razón aspiraba a erradicar⁶⁶. Las simpatías ilustradas de Goya también sugieren que sus caprichos no son

⁶⁴ Schulz, «From expression to Caricature», en *Goya's «Caprichos»*, págs. 17-76.

⁶⁵ Baudelaire, «Quelques caricaturistes étrangers», 1, pág. 260. (Para la traducción al castellano, pág. 187 cit.)

⁶⁶ José López-Rey, *Goya's «Caprichos»: Beauty, Reason and Caricature* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1953), 2 volúmenes.



Sopla

37. Francisco de Goya y Lucientes, *Sopla*, de los *Caprichos*, núm. 69, 1799. Aguafuerte y aguatinta. Copyright. The Trustees of the British Museum.

fantasías autoindulgentes, cuya única función es desplegar los poderes inventivos del artista. En cualquier caso, no son el juego ritualizado del carnaval, sino que alientan la reforma social, aunque hayan perdido la esperanza de que pueda llegar a pasar. Si los grabados de Goya se basan en lo carnavalesco, no era para dar la vuelta a las normas y convenciones, sino para desmontar esas convenciones con la intención de revelar que existimos en un mundo donde la norma es caótica, violenta y

está invertida. Desde este punto de vista, el título que ha elegido Goya, los *Caprichos*, resulta salvajemente irónico, una oscura meditación sobre la estupidez y crueldad de la naturaleza humana⁶⁷. Goya manipula el cuerpo carnavalesco en una inversión grotesca de la modernidad ilustrada.

La oscura visión de Goya fue adoptada por el movimiento romántico, sobre todo en Francia, pero estas sensibilidades estaban mucho más enraizadas en la *diablerie* (lo demoníaco) y las abordaremos en el siguiente capítulo. Los artistas románticos no expresan «la hilaridad loca, excesiva» que Baudelaire percibió en la obra de Goya. Este aspecto de los *Caprichos* siguió sin respuesta hasta finales del siglo XIX, cuando una risa más amarga y una sátira más virulenta reaparecieron en la obra de James Ensor⁶⁸. Como Goya, el profundo escepticismo de Ensor ante nuestras pretensiones de «humanidad» bordea la misantropía. Ensor invirtió la función de las máscaras de carnaval (ilustración 38), que sancionaban el comportamiento dentro del espacio ritual al ocultar la identidad de sus portadores; las máscaras de Ensor parecen exponer la verdadera identidad de sus personajes en toda su repulsión carnal. El contraste entre sus paseantes bien vesti-

⁶⁷ Victor Stoichita y Anna María Cordech, *Goya: The Last Carnival* (Londres: Reaction Books, 1999). (La traducción al castellano es de Anna María Cordech, *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*, Madrid: Siruela, 1994. N.T.)

⁶⁸ La obra de Ensor ha sido el centro de atención de importantes estudios académico en los últimos años. Véase, sobre todo: Patricia G. Berman, *Christ's Entry into Brussels in 1889* (Los Angeles: Getty Museum of Art, 2002); Jörg Becker, ed., *James Ensor (1860-1949)*, catálogo de exposición (Städtische Galerie Albasdt, 1999); Michel Draguet, *James Ensor ou la fantasmagorie* (París, 1999); Carol Brown y Susan Canning, eds., *James Ensor, 1860-1949: Theatre of Masks* (Londres: Barbican Art Gallery, 1997); Susan M. Canning: «The Ordure of Anarchy: Scatological Signs of Self and Society in the Art of James Ensor», *Art Journal* 52 (finales de 1993), págs. 47-53, y Diane Lesko, *James Ensor: The Creative Years* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1985).



38. James Ensor. Copyright ARS, NY. *Intriga*, 1890. Koninklijk Museum von Schone Kunsten, Amberes. Créditos fotográficos: Bridgeman-Giraudon/Art Resource, NY. Copyright. 2009 Artists Rights Society (ARS), Nueva York/SABAM, Bruselas.

dos y sus rostros escabrosos es perversamente divertido, al igual que el título que ha elegido, *Intriga*. Las palabras de Baudelaire sobre Goya son igualmente adecuadas para Ensor: «Todas estas distorsiones, estos rostros bestiales, esas muecas simbólicas cuyas están impregnadas de humanidad»⁶⁹. Se ha dicho a menudo que Ensor creció rodeado de máscaras de carnaval en la tienda familiar, por lo que su uso de la imaginaria carnavalesca también era consistente con sus influencias artísticas primarias. Pero Ensor tenía mucho más que ver con El Bosco, Bruegel y Rubens que con sus contemporáneos. Gran parte de su obra, como *Las Tentaciones de San Antonio*, *Descendimiento de Cristo a los Infernos*, *Los siete pecados capitales*, y su obra maestra, *La entrada de Cristo en Bruselas*,

⁶⁹ Baudelaire, «Quelques caricaturistes étrangers», 1, pág. 263 (trad. castellana, pág. 187).

exploran y reinventan temas religiosos tradicionales. Ensor concede a estos temas un nuevo fragor, creando texturas pictóricas y combinaciones de color que son discordantes y vivas.

Mientras lo grotesco cambiaba el significado del ornamento a la caricatura, se desarrollaba un nuevo corpus literario, pequeño pero nuevo. Estos comentarios proceden casi por entero del naciente campo de la crítica literaria. El prefacio de Henry Fielding, citado anteriormente, fue uno de los primeros. Siguió ensayos más extensos de autores alemanes, que se centraron en la intersección de lo grotesco con la caricatura, así como en su conexión con el teatro, ambos elementos centrales de lo carnavalesco. La caricatura no era un género artístico floreciente en la Alemania del siglo XVIII (aunque Hogarth fue extremadamente popular) pero los escritores alemanes estaban entre los primeros que defendieron la expresión grotesca asociada a ello⁷⁰. El ensayo *Harlekin* (1761) debatía lo que describía como «cómicogrotesco», que podía encontrarse en las artes gráficas de Callot y Hogarth, así como en las máscaras fantásticas de la *commedia dell'arte*. Dejaba a un lado lo grotesco ornamental del manierismo en favor de un grotesco «barroco», que Möser asociaba a artistas como Miguel Ángel, Callot y Tenniers. Möser afirmaba, como Fielding y Hogarth, que lo cómicogrotesco era una forma de entretenimiento legítima y podía crear imágenes morales para su público (al contrario que lo burlesco bajo). Además, *Harlekin* observaba que el gusto por lo cómicogrotesco era parte fundamental de la naturaleza humana. En 1788, Karl Friedrich Flögel publicó *Geschichte des Grotesk-Komischen*, que también pres-

⁷⁰ La popularidad de Hogarth y la exploración en profundidad de lo cómico en Alemania quedan ejemplificados en la gran popularidad de los comentarios sobre los grabados de Hogarth de G. Ch. Lichtenberg, publicados entre 1784 y 1796. Véase *The World of Hogarth: Lichtenberg's Commentaries on Hogarth's Engravings*, traducción de I. Herdan y G. Herdan (Boston: Houghton Mifflin, 1996).

taba particular atención al aspecto teatral de lo carnavalesco, describiendo festivales populares, fiestas de tontos y otras manifestaciones burlescas. Flöwell continuó con la publicación de un estudio sobre los bufones, *Geschichte der Hofnarren*, en 1789.

Christoph Martin Wieland abordó el tema de la caricatura directamente en 1775 y señaló su irritante relación con lo grotesco. La división que hizo Wieland de la caricatura en tres categorías sigue siendo muy útil. La primera, «caricatura verdadera», presenta de forma realista las distorsiones que observamos en figuras y rostros reales. La segunda categoría, «caricatura exagerada», pasa del realismo a la sátira. La tercera categoría de Wieland consistía en «caricaturas puramente fantásticas o grotescos en el sentido apropiado del término, donde el pintor, independientemente de la verosimilitud, da rienda suelta a una fantasía sin límites»⁷¹. Esta distinción es importante, puesto que las dos primeras categorías de Wieland están unidas a fenómenos reales, observables. Tanto la caricatura verdadera como la exagerada se basan en percepciones que la mayoría de los observadores compartirían y en circunstancias conocidas por el público del artista. En suma, la primera y segunda categoría de Wieland dependen de la mimesis; el humor lo encontramos en torno a los límites de la imitación. Significativamente, es el tercer tipo de caricatura, que surge principalmente de la imaginación del artista y rompe las reglas de la verosimilitud, lo que Wieland equipara con lo grotesco. Las distinciones de Wieland son increíblemente esclarecedoras, sobre todo si tenemos en cuenta que se trata de unas fechas tan tempranas. La observación de que lo grotesco provoca respuestas contradictorias de risa y disgusto se repitió en la famosa formulación de Victor Hugo,

⁷¹ Christoph Martin Wieland, *Unterredungen zwischen W** und dem Pfarrer zu ****, editado en 1775, *Werke*, ed. F. Martini y H. W. Seiffert (Munich, 1967) 3, pág. 343.

que lo grotesco es cómico y horrible simultáneamente⁷². Más importante aún, Wieland reconocía que lo grotesco no era tanto una subcategoría de la caricatura (no más que una subcategoría del ornamento) cuanto una caricatura llevada más allá de sus propios límites. Casi todos los *Caprichos* de Goya nos introducen en este tipo de ámbito más bajo y ambiguo, donde se nos atraganta la risa. Cuando la imaginación de Hogarth nos lleva al cadáver diseccionado en *La recompensa*, no hay mensaje moral de ningún tipo que pueda distraer nuestra mirada de esta escena grotesca.

Con la explosión de los medios de comunicación de masas y de nuevos medios cada vez más sofisticados para integrar imágenes en estas publicaciones, el siglo XIX fue realmente la época en que la caricatura tuvo vida propia como fuerza formativa de la cultura visual. Además, en 1855, Charles Baudelaire escribe su brillante ensayo «La esencia de la risa» («De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques»). La aproximación de Baudelaire a lo cómico estaba profundamente permeada por la sensibilidad romántica. Lo consideraba diabólico en origen, prueba de la naturaleza fallida de la humanidad. Mas aun, constataba que «la risa es satánica, luego es profundamente humana. En el hombre se encuentra el resultado de la idea de su propia superioridad»⁷³.

⁷² A finales del siglo XIX, un estudio publicado por Heinrich Schneegans, *Geschichte der Grotesken Satire* (1894), abordaba la relación de lo grotesco con la caricatura y la sátira. Schneegans trató de definir lo grotesco satírico y lo dividía en varias categorías: caricatura simple, caricatura grotesca, sátira simbólica y sátira-grotesca. Su estudio contiene una gran riqueza de material histórico pero, como su contrapartida del siglo XVIII, Schneegans presumía que la naturaleza de lo grotesco era satírica. Lo definía como el término extremo de la caricatura y la sátira.

⁷³ Baudelaire, «L'essence du rire», en *Critique d'art*, ed. Pichois, 1, pág. 219 (trad. castellana, pág. 94). Posiblemente formaba parte de un proyecto mayor sobre la caricatura, nunca publicado. Las discusiones sobre la caricatura y lo cómico como una forma particularmente moderna ya estaban muy avanzadas. Véase: Nina Athanassoglou-Kallmyer, «The Comic as Dissent and Mo-

Al señalar que un estudio de los tipos más comunes de caricaturas no añadiría nada más a la «historia de los hechos», solo una «inmensa galería de anécdotas», Baudelaire constataba que su interés estaba en otro tipo de caricatura, la que contenía el elemento de lo «misterioso, duradero, eterno»⁷⁴.

Baudelaire dividía el vasto tema de lo cómico en dos partes. Por un lado, estaba lo *comique significatif*, consciente y sofisticado, que englobaba la sátira, que procedía de un sentimiento de superioridad y cuyo humor dependía de tópicos contemporáneos. Baudelaire, el poeta esplénico del mal, vio lo cómico significativo como entretenimiento de una «civilización astuta y exhausta»⁷⁵. Al igual que con la categoría de caricatura exagerada de Wieland, el humor de lo cómico significativo estaba vinculado a la mimesis y la convención social. En un ensayo posterior, Baudelaire describió este tipo de comicidad como «caricatura histórica», «un cómico fugitivo» cuya sátira «depende de los acontecimientos»⁷⁶. Por otro lado tenemos a lo *comique absolu*, lo cómico absoluto, que no era autocrítico ni meramente satírico. Iba más allá de lo circunstancial en el ámbito de la imaginación. Baudelaire (como Wieland) lo identifica como la risa causada por lo grotesco: «las creaciones fabulosas, los seres cuya razón, cuya legitimación no puede extraerse del código del sentido común, con frecuencia excitan en nosotros una hilaridad loca, excesiva... Lo cómico es, desde el punto de vista artístico, una imitación; lo

grotesco, una creación»⁷⁷. Baudelaire señalaba varias deidades antiguas y «fetiches extravagantes» cuyos atributos sorprenden a los espectadores modernos como profundamente escandalosos. Estos atributos eran un problema de enorme gravedad para sus creadores, señala Baudelaire, por lo que eran cómicos inintencionadamente: «La risa causada por lo grotesco tiene algo profundo, de axiomático y de primitivo»⁷⁸. Lo cómico absoluto no se había perdido del todo en el mundo moderno, podía ser experimentado solo «en obras que, procedentes de mentes profundamente individuales, se asemejan a esos sueños periódicos o crónicos que nos asaltan durante la noche. Esa es la marca de un verdadero artista». Goya, «siempre un gran artista y a menudo tremendo», ejemplifica lo cómico absoluto. A ojos de Baudelaire, Goya ha introducido «un elemento muy precioso... en lo cómico... lo fantástico»⁷⁹. Observaba también que lo cómico absoluto podía encontrarse en Alemania, España e Inglaterra, pero no en Francia. En su opinión, los franceses eran demasiado mundanos y racionales, con la rara excepción de personas como Grandville.

Friedrich Theodor Vischer, contemporáneo de Baudelaire, expuso una teoría de lo grotesco que tenía mucho en común con lo *comique absolu* de Baudelaire. En dos obras clave, *Über das Erhabene und Komische* (1837) y *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen* (1846-57), Vischer describía lo grotesco como una expresión cómica, poderosa y vital, libre de la amarga sátira y la frivolidad autocomplaciente. Veía lo grotesco como algo completamente separado de la caricatura tópica o la invención puramente formalista, definiéndolo en cambio

dernity», en Eugène Delacroix. *Prints, Politics, and Satire, 1814-1822* (New Haven, CT: Yale University Press, 1991), págs. 94-114. (Como ya hemos dicho, «La esencia de la risa» aparece en Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, traducción de Carmen Santos, *op. cit.*, 2001; las citas son de las págs. 94, 100, 101; esta edición recupera, precisamente, ese proyecto sobre la caricatura al reunir varios de los escritos de Baudelaire sobre el tema. N.T.)

⁷⁴ Baudelaire, «L'Essence du rire», 1, pág. 219 (trad. castellana, pág. 81).

⁷⁵ *Ibid.*, 1, pág. 216.

⁷⁶ Baudelaire, «Quelques caricaturistes étrangers», 1, pág. 261 (trad. castellana, pág. 183).

⁷⁷ Baudelaire, «L'essence du rire», 1, págs. 22-3. Véase, especialmente: Michael Hannoosh, *Baudelaire and Caricature: From the Comic to an Art of Modernity* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1992).

⁷⁸ Baudelaire, «L'essence du rire», 1, págs. 222-23 (trad. castellana, pág. 100).

⁷⁹ Baudelaire, «Quelques caricaturistes étrangers», 1, págs. 260-61 (trad. castellana, pág. 182).

como, «lo cómico a la guisa de lo maravilloso» y como «míticamente cómico»⁸⁰. Vischer y Baudelaire exhibieron ambos su fascinación por lo demoníaco y extraño, compartida por sus contemporáneos románticos.

Hacia mediados de siglo, apareció otra interpretación de la caricatura que enfatizaba su vitalidad «primitiva»⁸¹. Del mismo modo que algunos románticos redefinían el arabesco como un lenguaje pictórico «primitivo», la caricatura comenzó a ser considerada como un medio para rejuvenecer una tradición académica cada vez más moribunda. La inmediatez gráfica de la caricatura se convirtió en un antídoto bien recibido frente al ilusionismo barnizado e impecable del arte académico. En la caricatura y lo carnavalesco existía desde hacía tiempo un intercambio vivo entre lo alto y lo bajo. Sin embargo, la distinción mantenida entre las *caricaturas* intencionales de artistas cualificados y las distorsiones involuntarias de los aficionados terminaron en el siglo XIX. Consideremos la clarividencia del pedagogo, teórico y caricaturista consumado Rodolphe Töpffer, que afirmaba que los dibujos de los «ogros callejeros» y «salvajes» no buscaban la imitación, sino la expresión. En contraste con la copia académica, sus rudos trazos despliegan «un signo de intención, de capricho o, dicho con mayor exactitud, un signo de belleza elemental, sin educar, en bruto y, sin embargo, nacido absoluta y exclusivamente del pensamiento»⁸². Champfleury escribió una *Histoire de la caricature* en cinco volúmenes (1665-80) y vinculó su

⁸⁰ Friedrich Theodor Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen* (Leipzig, 1846-57), pág. 440. Citado en: Kayser, *The Grotesque in Art and Literature*, pág. 103.

⁸¹ Véase Meyer Schapiro, «Courbet and Popular Imagery: An Essay on Realism and Naïveté», en *Modern Art: Nineteenth and Twentieth Centuries* (Nueva York: Viking Press, 1982), págs. 47-85, y Aaron Sheon, «The Discovery of Graffiti», *Art Journal* 36 (Otoño de 1876), págs. 16-22.

⁸² Rodolphe Töpffer, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois* (1848; París, 1865), págs. 260-61.

elogio a pintores realistas contemporáneos como Courbet con la admiración por la ingenuidad de las estampas populares, conocidas como *Images d'Épinal*. En 1865, Thomas Wright publicó una *A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art*, que se abrió con la siguiente afirmación, «[la] tendencia a lo burlesco y la caricatura parece... ser un sentimiento profundamente implantado en la naturaleza humana y es uno de los primeros talentos que exhibe la gente más ilustrada de la sociedad... de hecho, el propio arte, en sus primeras formas fue caricatura»⁸³.

El vínculo entre primitivismo y caricatura aparece en el centro de todas las respuestas europeas al arte africano y oceánico. Estas tradiciones de imágenes no-occidentales fueron caracterizadas rutinariamente como grotescas por unos europeos acostumbrados al ideal clásico que se enseñaba en las academias⁸⁴. Los artistas de vanguardia no sabían mucho más de las intenciones reales de las imágenes africanas y oceánicas, pero adoptaron sus «distorsiones» como medio para destituir al ideal clásico. El giro de Picasso hacia el primitivismo resulta especialmente revelador, puesto que su obra anterior se basaba excesivamente en la vertiente caricaturista de Toulouse-Lautrec, así como en las distorsiones manieristas. En *Les Femmes d'Alger* (ilustración 8), de 1907, esto se mezcla con lo que un espectador llamó «caricaturas sub-africanas»⁸⁵. Este proceso puede vislumbrarse en uno de los muchos dibujos que realizó en su período formativo, como el boceto rápido que Picasso hiciera de su amigo André Salmon, donde combina la caricatura tradicional con la estilización y escarificación tan reconocibles de las máscaras de África occiden-

⁸³ Wright, *A History of Caricature*, pág. 2.

⁸⁴ Véase Connelly, «Grotesque and Monstruous Idols», en *The Sleep of Reason*, págs. 79-110, para una investigación más extensa.

⁸⁵ Burgess, «The Wild Men of Paris», *Architectural Record* 27 (Mayo de 1910), págs. 401-14, reeditado en: Mark Antliff y Pat Leighton, eds., *A Cubism Reader* (Chicago: University of Chicago Press, 2008), pág. 34.

tal⁸⁶. Ambas caracterizaciones de la caricatura dentro de la estructura de la estética europea se mezclan en el cuadro de Picasso, como un comienzo «primitivo» y un final virtuoso.

Les Femmes d'Alger (O. J.) es una obra monstruosamente divertida, provoca la seductora risa del cómico absoluto de Baudelaire. Aquí, Picasso crea, más que imita, pero todavía queda sitio para la sátira. Las poses sorprendentes, los cuerpos angulares y las muecas fijas colocan al venerable tema de las clásicas bañistas cabeza abajo. De este modo, Picasso reinventa su tema carnalesco favorito, el de la mujer en la cima. Manet ya sugería esta posibilidad en su *Olimpia* moderna de 1865, pero su cuadro es subversivo, no cómico. *Les Femmes d'Alger (O. J.)* retrata a la mujer en el poder absoluto, usurpando el poder de la mirada, mofándose de la belleza clásica al deformarla en todos los aspectos posibles, enmascarándola como para revelar y rechazar el deseo del espectador. En un ensayo satírico publicado en *Architectural Record*, 1910, Gelett Burgess reconocía el aspecto cómico del cubismo, así como sus inversiones de la expectativa convencional: «comencé a investigar a esos lunáticos. ¡Habían intentado inventar una nueva forma de humor! ¿Eran meros bromistas sin más?... había estudiado las gárgolas de Oxford y Notre Dame, me había deleitado con el arte de Nigeria y Dahomey, había contemplado las monstruosidades hindúes, los misterios aztecas y muchos otros grotescos primitivos; y había empezado a darme cuenta de que existía una línea de fealdad del mismo modo que existía una línea de belleza; que, posiblemente, una era el negativo de la otra, una imagen invertida»⁸⁷. Como ha demostrado Patricia

⁸⁶ Kirk Varnedoe y Adam Gopnik, *High and Low: Modern Art and Popular Culture* (Nueva York: Museum of Modern Art and Abrams, 1990); Adam Gopnik, «High and Low: Caricature, Primitivism, and the Cubist Portrait», *Art Journal* 43 (invierno de 1988), págs. 371-76. Véase también, *Picasso: de la caricatura a la metamorfosis de estilo*, catálogo de exposición, Barcelona: Museu Picasso, 2003.

⁸⁷ Burgess, «Wild Men», págs. 27-28.

Leighen, las travesuras subversivas de Picasso van más allá de cuestiones estéticas, sus *Femmes d'Alger (O. J.)* ponen en cuestión las presunciones de la sociedad europea civilizada⁸⁸.

Y sin embargo, la imagen de Picasso contradice todo ello, pintando la sexualidad femenina como desviada y enferma. La desfiguración de las mujeres que están en su sitio tiene un camino ya muy trillado en el arte occidental⁸⁹. De hecho, *Les Femmes d'Alger (O. J.)* podrían contemplarse como un ejemplo extremo de las *femmes fatales* que asaltaron el *fin de siècle*. Más aún, la exhibición de máscaras africanas trata de revelar a estas prostitutas como salvajes y agresivamente sexuales y, en este caso⁹⁰, Picasso también adopta los estereotipos comúnmente aceptados de su época (analizaremos más estos temas en el capítulo 5). Será suficiente decir que *Les Femmes d'Alger (O. J.)* conducen al desnudo clásico, así como a la tradición figurativa del África Occidental, a un *Spielraum* de horror, comedia e improvisación transformadora. No es una contradicción para Picasso enfrentar todas estas acciones; es, más bien, lo grotesco en el sentido más completo del término.

⁸⁸ El famoso estudio de Patricia Leighen, *Re-ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897-1914*, establecía firmemente las credenciales de Picasso como un artista con proyecto de revolución social y artística. El extenso estudio de Mark Antliff ha revelado hasta qué punto las ideas anarquistas permearon la obra de muchos artistas de comienzos del siglo XX. Véase, especialmente, *Avant Garde Fascism: The Mobilization of Myth, Art, and Culture in France, 1909-1939* (Durham, NC: Duke University Press, 2007).

⁸⁹ Véase la importante investigación de Anna Chave sobre estos temas en «New Encounters with *Les Femmes d'Alger (O. J.)*: Gender, Race, and the Origins of Cubism», *Art Bulletin* 76, n° 4 (diciembre de 1994), págs. 596-611.

⁹⁰ Rubin establece esta conexión en su ensayo, «Picasso», en *Primitivism in Twentieth-Century Art*, volumen 2, pero la conexión entre prostitutas y los así llamados salvajes se investiga de forma más exhaustiva en: Sander L. Gilman, *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness* (Itaca, NY: Cornell University Press, 1985).

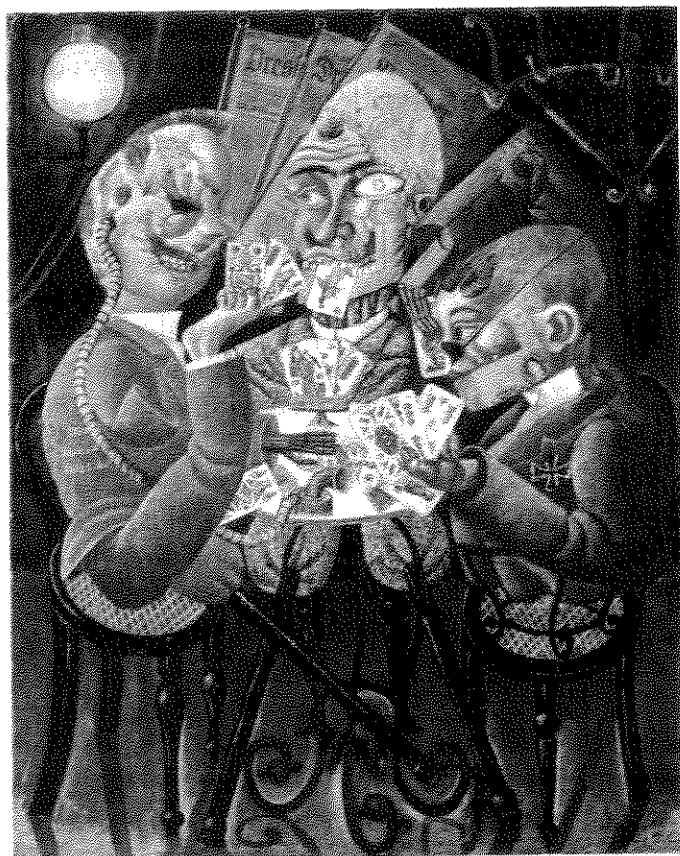
El dadaísmo, nacido en las trincheras de la Primera Guerra Mundial, fue sin duda, el movimiento más consistentemente carnavalesco de todas las vanguardias. Dadá esgrimía el absurdo como un arma en contra de las convenciones sociales osificadas y las instituciones arraigadas, incluyendo las bellas artes. Hasta entonces, el objetivo de la vanguardia había sido la derrota del clasicismo académico, pero el dadaísmo iba más allá con la pretensión de abordar los preceptos fundamentales de la experiencia estética y el valor artístico. Tal y como observaba Walter Benjamin, los artistas dadaístas buscaban la «degradación estudiada de su material»⁹¹. Sus poemas y cuadros estaban repletos de «obscenidades y groserías inimaginables». Marcel Duchamp fue especialmente brillante a la hora de localizar el punto de contacto donde, con un solo golpe de arco, el artista podía despedazar las expectativas del espectador en miles de fragmentos. El dadaísmo fue profundamente ofensivo y absurdo, seguros hacedores de lo carnavalesco, deseaban derribar todo aquello que se había elevado a un pedestal. Dadá podía a veces ser divertido, tanto para los no iniciados como para aquellos «que sabían», como en el caso de la obra de Duchamp, *L.H.O.O.Q.* (1919). Se trata de un *readymade*, una reproducción de la *Mona Lisa* de Leonardo desfigurada por un bigotito y perilla, al pie vemos a modo de inscripción clásica, «L.H.O.O.Q.». *Mona Lisa* es, por supuesto, la quintaesencia

⁹¹ Walter Benjamin, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», traducción de Harry Zohn; reeditado en Clive Cazeau, ed., *The Continental Aesthetics Reader* (Londres: Routledge, 2000), pág. 334. (La obra de Benjamin se encontraba dispersa y con diversas traducciones al castellano, desde las ya clásicas de Jesús Aguirre para Taurus [aquellas famosas *Iluminaciones* I, II y III] hasta una edición nueva de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, traducción de Andrés E. Weikert, Itaca, 2009. Afortunadamente, Abada editorial se ha lanzado recientemente al ingente proyecto de traducir las obras completas de Benjamin, con una magnífica traducción unificada de Alfredo Brotons, de los que ya se han editado cuatro de los once volúmenes que la comprenden: Walter Benjamin, *Obras completas*, Madrid: Abada, 2006. N.T.)

del objeto de culto de «los maestros antiguos», conocido por casi todo el mundo; pero, incluso los que la desconozcan, se dan cuenta de que una obra de arte venerable está siendo objeto de burla, que la admiración hacia el verdadero genio se ve rudamente interrumpida por una manzana podrida, y esto es divertido en sí mismo. Para los que conocen a Marcel Duchamp, todavía obtienen mayor placer, porque *L.H.O.O.Q.* corta de cuajo sistemáticamente todo tipo de expectativas estéticas, desde el aura de la obra de arte original, el auténtico estilo del artista (he ahí el garabato desfigurador), hasta el trampantojo final del sucedáneo de escritura clásica. Estas iniciales sugieren algo propio de anticuario, algo que requiere una traducción erudita pero, sin embargo, nos dicen que (si pronunciamos las letras en francés), «ella tiene el culo caliente».

Marcel Duchamp fue un dadaísta brillante, no obstante resulta elocuente que la historia del arte haya elegido su nombre como sinónimo de dadaísmo. La obra de Duchamp es la más conceptual de todas las dadaístas, tanto que *L.H.O.O.Q.* no necesita ilustración. Como la mayoría de sus esfuerzos dadaístas, *L.H.O.O.Q.* es más idea que imagen. La obra de Duchamp también estaba entre la menos política de los dadaístas, abandonando el análisis histórico en los confines autorreferenciales del debate estético. Por otro lado, dadaístas políticos como Otto Dix y Hannah Höch han recibido mucha menos atención, pero en términos de lo carnavalesco, su obra desempeña un papel más intenso en el ámbito público⁹². Dix, veterano de las trincheras de la Primera Guerra Mundial, combinaba el vocabulario de la caricatura y el cubismo en una acusación furiosa a los valores sociales, al liderazgo público y los intereses privados que produjeron esta escena (ilustración 39). Las heridas parcialmente cerradas y la

⁹² Sobre la relación entre Dadá y lo grotesco, véase, especialmente: Hanne Bergius, «Dada grotesk», en Pamela Kort, ed., *Grotesk! 130 Jahre Kunst der Frechheit, 1890-1930*, págs. 136-147.



39. Otto Dix, Copyright. ARS, NY. *Los jugadores de skat*, 1920. Óleo y collage sobre lienzo. Propiedad de la Asociación de Amigos de la Nationalgalerie. Nationalgalerie, Staatliche Museen, Berlín. Créditos fotográficos: Bildarchiv Presussicher Kulturbesitz, Berlín/Nationalgalerie, Staatlichen Museen/Jörg P. Anders/Art Resource, NY. Copyright. 2003, Artist Rights Society (ARS), Nueva York/VG Bild-Kunst, Bonn.

terrible desfiguración de los veteranos nos enfrentan a las atrocidades del campo de batalla, pero somos capaces de mirarlo solo porque Dix lo ha hecho gracioso, inconscientemente gracioso, ofensivamente gracioso. Cada soldado tiene uno o más

mecanismos dispuestos de cualquier manera, reemplazando los miembros del cuerpo perdidos. Visible e irrevocablemente rotos, juegan a las cartas, repitiendo incesantemente el juego de azar que les mutiló de forma tan terrible. Son híbridos de carne y virutas de metal, evocan fieramente respuestas antagónicas de horror y risa. El énfasis en estos híbridos –fusión de razas, géneros y cuerpos mezclados con máquinas– por parte de los dadaístas alemanes, y Hannah Höch en particular, subvertía violentamente el creciente clamor cultural por la pureza racial⁹³.

Lo carnalesco continúa de muchas formas en el arte contemporáneo, desde la sátira de Dieter Roth a la burla que hace Robert Colescott al alto modernismo (también blanca) en sus *Les Demoiselles d'Alabama*. A pesar de que lo carnalesco es una de las formas grotescas habituales en el arte contemporáneo, es necesario ahondar aún más en sus vínculos históricos y culturales.

⁹³ Sobre Hannah Höch, véase el ensayo pionero de Maria Makela, «Grotesque Bodies: Weimar-Era Medicine and the Photomontages of Hannah Höch», en Connelly, ed., *Modern Art and the Grotesque*, págs. 193-219, y el reciente estudio de Matthew Biro, *The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Berlin* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009). Véase, también: Maud Lavin, *Cut with the Kitchen Knife: The Weimar Photomontages of Hannah Höch* (New Haven, CT: Yale University Press, 1993).

Trauma

El fracaso de la representación

Al alba, cuando llegamos a la cima del enorme cráter sin fondo, estábamos exhaustos, los ojos casi se nos salían de las órbitas en una soledad tan extraña, tan catastrófica. Hubo un momento desgarrador cuando nos asomamos a la herida abierta, la grieta en esa estrella sobre la que estábamos sin aliento... no es posible imaginar otro lugar que mostrara con mayor claridad la aterradora inestabilidad de las cosas.

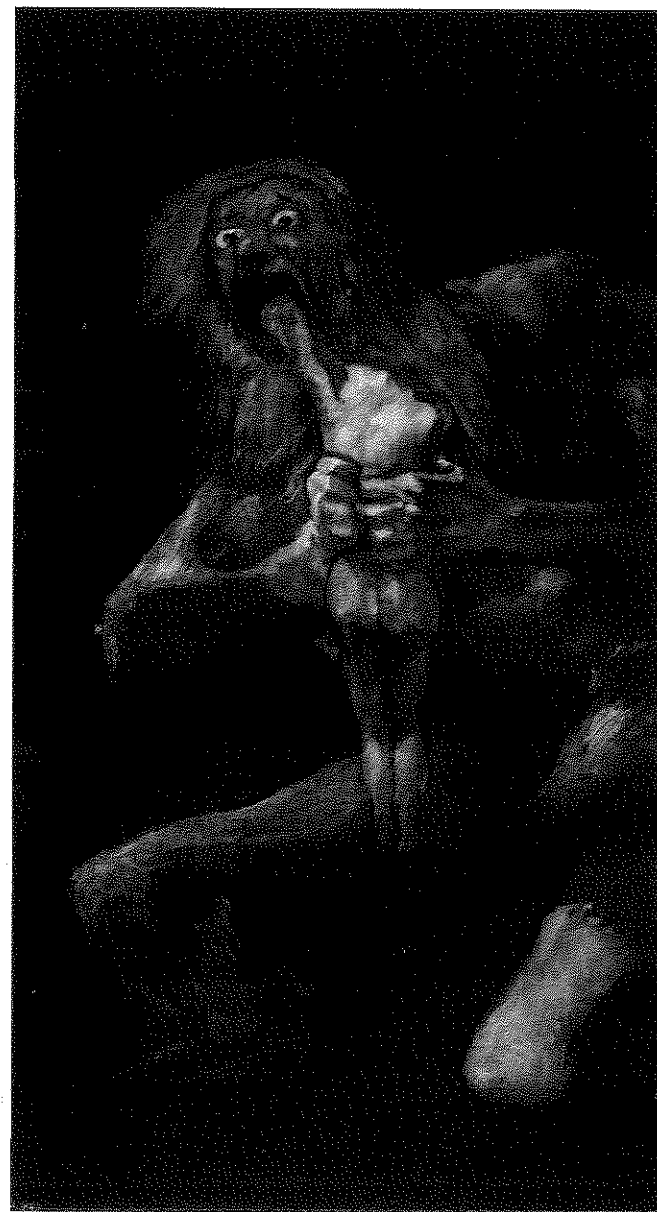
George Bataille¹

Lo abyecto, lo monstruoso y lo demoníaco son expresiones que los espectadores contemporáneos asocian rápidamente con lo grotesco. Si lo grotesco improvisado y subversivo desafía las convenciones aceptadas, sociales y estéticas, esta línea hace visible lo que es más aterrador, lo que inspira miedo y repulsión, mientras se desgarrá en el límite

¹ Georges Bataille, Carta, 15 de septiembre de 1939. «The Ascent of Mount Etna», traducción de Annette Michelson, *October* 36 (1986), pág. 103.

final entre el ser y el olvido. El significado de lo carnavalesco y el *capriccio* está deliberadamente al límite, pues utilizan la risa y el ingenio para abrir nuevas posibilidades; sin embargo, lo abyecto y monstruoso nos lleva a un mundo aterrador, liminal, que amenaza con craquelar el barniz cuidadosamente construido de nuestra identidad. Para cumplir con la naturaleza de lo grotesco, la repulsión que sentimos cuando nos enfrentamos a lo monstruoso o lo abyecto debe equipararse a una fascinación igualmente intensa, la una se entremezcla con la otra. Escondida en el límite extremo de la monstruosidad, se encuentra la imagen apotropaica, que petrifica a todos los que se atreven a mirarla.

En principio, puede parecer que lo abyecto, lo monstruoso y lo demoníaco tienen poco en común, pero todos provocan una respuesta visceral de terror, miedo y repulsión. Demonios y monstruos poseen cuerpos y voluntades distintas, presentan una amenaza activa, mientras que la abyección puede ser una exudación informe o un cadáver en descomposición sin malicia aparente en sí. La imagen de Saturno de Goya (ilustración 40) es un horror que pone los pelos de punta, sobre todo porque es simultáneamente monstruosa y abyecta. Un Saturno viejo emerge de la oscuridad, con los ojos desorbitados, su enorme tamaño queda realzado de inmediato al obligarnos a elevar la mirada. El brote inicial de miedo que inspira su expresión maníaca se sigue de inmediato por una ola de horror, cuando nos centramos en el pedazo de carne roja que sostienen sus enormes manos y entonces, un poco más abajo, nos damos cuenta de que es humana. Esta sacudida de abyección es precisamente la atrocidad de la que nos prevenía Horacio. Hierde a los ojos y desafia a cualquier tipo de mirada culta o de distancia estética. Ese cuerpo decapitado es casi imposible de mirar, pero el detalle más aterrador puede ser el gesto atenazador de las manos de Saturno. Estruja el cuerpo con tanta fuerza, revelándonos todo su miedo y su poderosa ansia.



40. Francisco de Goya y Lucientes, *Saturno devorando a uno de sus hijos*, 1819-33. Museo del Prado, Madrid. Créditos fotográficos: Erich Lessing/Art Resource.

La monstruosidad y la abyección suscitan un deseo abrumador de establecer un límite entre nosotros y su temida otredad. Esta respuesta revela un elemento fundamental común a ambos: cada uno, a su manera, desafía nuestros esfuerzos por objetualizar, re-presentar o conservar la imagen en nuestras propias mentes y, al hacerlo, cuestiona nuestra postura como seres independientes. Freud describía lo extraño (*unheimlich*) de forma parecida. Experimentamos extrañeza cuando somos incapaces de determinar nuestra relación con algo que nos encontramos, cuando no podemos establecer un límite psíquico entre esto y nosotros. Freud observaba que, «muchacha gente experimenta el sentimiento [de extrañeza] en su grado más alto en relación a la muerte y los cadáveres, el regreso de los muertos, de los espíritus y fantasmas»². Se construyen cuerpos monstruosos mediante la deformación y la combinación para encarnar aquello que se teme. La abyección es igualmente amenazadora e incontrolable, pero suscita miedo y repulsión a través de la disolución de estos cuerpos. Al igual que la obra de Bajtin sobre lo carnavalesco, Julia Kristeva dio un nombre contemporáneo a una experiencia fundamentalmente humana. Describió la abyección como una condición, más que como una cosa. Un cadáver humano no es en sí abyecto, pero nuestro encuentro con él, sin duda, lo es. La abyección colapsa los límites entre sujeto y objeto; por decirlo de otra manera, no podemos objetualizar lo abyecto lo suficiente como para mantener nuestra propia subjetividad en relación a él. «Perturba la identidad, el sistema, el

² Sigmund Freud, «The Uncanny (1919)», en *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, traducción de James Strachey (Londres: Hogarth Press, 1953), 17, págs. 217-52. (La traducción de las obras completas de Freud al castellano es de Jose Luis Etchebarry, *Obras completas*, Buenos Aires: Amorrortu, 1986. Tampoco cabe desdeñar la traducción clásica de López Ballesteros: Freud, *Obras completas*, Madrid: Siglo XXI, que comenzó a publicarse en 1917 y hoy puede encontrarse revisada en edición del 2013. N.T.)

orden»³. Cuando lo monstruoso amenaza con cazarnos y fagocitarnos, lo abyecto amenaza con salpicarnos, mezclarse con nosotros de cierta manera que no es deseable, que es repulsiva.

El papel cultural de lo monstruoso es, tal y como escribe Jeffrey Jerome Cohen, encarnar «miedo, deseo, ansiedad y fantasía, concediéndoles vida y una extraña independencia. El cuerpo monstruoso es pura cultura. Como constructo, como proyección, el monstruo solo existe para ser leído: el *monstrum* es etimológicamente aquello que revela, aquello que avisa»⁴. Se puede hacer que grupos o personas sean monstruosos si se proyectan como criaturas límites, representados como una amenaza a la norma, bien en base a la etnia, preferencia sexual o, fundamentalmente, al género. Lo grotesco monstruoso revela, más que cualquier otro, hasta qué punto está unido el cuerpo a lo femenino en la cultura occidental. No es accidental que Horacio caracterizara lo grotesco como una mujer monstruosa, fuera de control, que rompe los límites de identidad y propiedad, no muy distinta a Medusa (como veremos)⁵. Aristóteles esgrimió el famoso argumento de que el cuerpo de la mujer es monstruoso por naturaleza, una desviación del masculino normativo. Descri-

³ Julia Kristeva, *Powers of Horror*, traducción de Leon S. Roudiez (Nueva York: Columbia University Press, 1982), pág. 4. (Traducción castellana: *Los poderes de la perversión*, Madrid: Siglo XXI, 2006; trad. de Nicolás Rosa.)

⁴ J. J. Cohen, «Monster Culture (Seven Theses)», en *Monster Theory: Reading Culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982), pág. 4.

⁵ Sobre la representación de la desviación femenina y el supuesto «poder» perverso de las mujeres y de las brujas en particular, véase el formidable estudio de Linda Hult: *The Witch as Muse: Art, Gender and Power in Early Modern Europe* (Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2005). También, véase: Carol Purkiss, *The Witch in History: Early Modern and Twentieth-Century Representations* (Londres: Routledge, 1996). Para una investigación sobre este tema, particularmente en relación al arte y cine contemporáneo, véase: Russo, *The Female Grotesque*.

bía los cuerpos de las mujeres como deformados o mutilados porque no tienen la forma apropiada; en otras palabras, no consiguen la forma del hombre⁶. El cuerpo abyecto, que provoca repulsión a través de su flujo, está especialmente unido a lo femenino. Y es el cuerpo femenino el que suele aparecer fetichizado con más frecuencia, objeto de la mirada dominadora, también es el cuerpo que con más frecuencia aparece retratado como abyecto o monstruoso cuando rompe estos límites impuestos.

La línea monstruosa de lo grotesco existe en una relación dinámica con lo feo. Como en la relación de lo carnavalesco con la caricatura, o el arabesco con el ornamento, la fealdad existe en un *continuum* con lo grotesco más que en oposición a él. La fealdad, llevada más allá de sus límites normativos, se entrecruza con lo grotesco y nuestra respuesta cambia del asco a la repugnancia. De lo feo podemos reírnos y mantenerlo en su sitio, aunque pueda resultar cruel. La amenaza de lo monstruoso y abyecto hace que se nos atragante la risa. Es lo que los románticos denominaron «risa infernal» o «humor aniquilador», nosotros somos el objeto de burla: de los dioses, del destino, de nuestra propia debilidad.

Las imágenes de la muerte y lo demoníaco acumuladas desde el período medieval incluían representaciones del Juicio Final y los tormentos del infierno, junto con imágenes de *vani-*

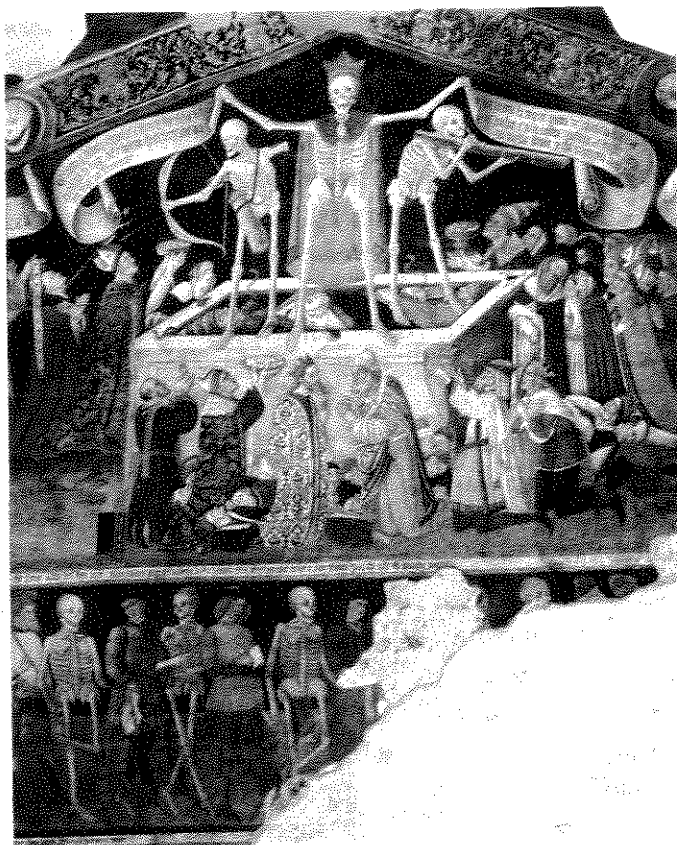
tas (mostrando la estupidez de la vanidad mundana) y *memento mori* (débiles recuerdos de la inevitabilidad de la muerte). En un fresco del siglo XV, vemos el triunfo de la Muerte como un rey dirigiendo sus dominios (ilustración 41). Aparecen personajes de todo tipo, pero el énfasis está en los de estatus elevado, que tratan de mercadear con sus trofeos mundanos a cambio de sus vidas, en vano. Al carecer de realismo para mostrar la corrupción de la carne con el horror apropiado, el fresco retrata cadáveres apilados cubiertos de ranas, serpientes y escorpiones. En la parte inferior se desarrolla una Danza de la muerte, las alegres muecas de los esqueletos contrasta marcadamente con las expresiones lamentables de sus compañeros vivos⁷.

De nuevo, fue durante el siglo XVI cuando tuvo lugar un cambio importante en esta línea de lo grotesco, momento en que algunos artistas comenzaron a traducir la iconografía establecida de la muerte y lo demoníaco en un vehículo para una expresión más individual. *La tentación de San Antonio*, de Martín Schongauer (sobre 1480-90, ilustración 42) señala este cambio, visualizando los tentadores demonios con un nuevo y asombroso realismo. Más aún, la fascinante variedad de formas que comprenden las criaturas demoníacas de Schongauer señala la fértil imaginación del artista, así como las persistentes tentaciones del mal. Tal y como decíamos antes, el grabado de Schongauer gustó mucho y fue emulado en Italia por su inventiva. En un solo trazo, fusionó los dos significados de monstruo: una temible encarnación del mal, pero también del prodigio maravilloso. Justo unos años antes, Alberto Durero ya había empleado el término *Traumwerk* con su doble significado, afirmando que «quienquiera que desee hacer el trabajo de los sueños debe mezclar todas estas cosas»⁸.

⁷ Véase: Colin Jones, «Plague and Its Metaphors in Early Modern France», *Representations* 53 (Invierno de 1993), págs. 97-127.

⁸ Alberto Durero, *Dürers Schriftlicher Nachlass*, eds., Konrad von Lange y F. L. Fuhse (La Haya: Niemeyer, 1893), pág. 219.

⁶ Aristóteles, *On the Generations of Animals*, traducción de Arthur Platt (Adelaida: University of Adelaide e-books, 2007), libro 4. Véase, especialmente, la obra de Marie Hélène Huet, *Monstruous Imagination* (Cambridge MA: Harvard University Press, 1993), así como el capítulo tan brillante de Barbara Stafford, «Conceiving», en *Body Criticism*. Aristóteles razonaba hasta afirmar que el papel reproductivo masculino era dar forma (diseño) al material informe proporcionado por lo femenino. En base a estas ideas, la literatura científica del período moderno temprano postulaba que los nacimientos monstruosos eran resultado del desorden femenino. (La traducción al castellano de la obra de Aristóteles *Reproducción de los animales* es de Esther Sánchez, Madrid: Gredos, 1994. N.T.)



41. Giacomo Borlone de Buschis, *Triunfo de la Muerte y Danza Macabra*, 1485. Fresco en el exterior del oratorio «Dei Disciplini» en Clusone, cerca de Bergamo. Créditos fotográficos: Erich Lessing/Art Resource, NY.

Al haber viajado mucho por Italia, Durero era muy consciente de los debates renacentistas relativos a la idea horaciana de que los grutescos eran los sueños de los pintores. *Traumwerk* empezó a ser más conocida como *diablerie*, a medida que su popularidad se extendía por toda Europa⁹. En 1575,

⁹ Barasch, *The Grotesque*, págs. 38-41.



42. Martin Schongauer, *La Tentación de San Antonio*, sobre 1480-90. Grabado. Copyright. The Trustees of the British Museum.

Johan Fischart vinculó directamente el término «grotesco» con esta fascinación por lo demoníaco y las incontables maneras de representar lo monstruoso, llamándolo *Grubengrotteschesche*¹⁰. A un paso de representar a Satán y sus acólitos, los

¹⁰ John Fischart, *Geschichtsklitterung* [1575], ed. Hildegard Schnabel (La Haya: Niemeyer, 1969).

artistas se especializaron en el género artístico de las *diableries*, imágenes que tenían que ver con lo demoníaco, del mismo modo que lo carnavalesco era expresión del carnaval. Entre todas estas *diableries*, resultaban particularmente importantes las representaciones de brujas, consideradas en la época como «la expresión más extrema del vicio femenino»¹¹. Esta formación gradual de la actitud estética hacia lo demoníaco y monstruoso estaba directamente vinculada al hecho de que se empezó a conceder un papel más importante a la interpretación e invención personal. Este cambio puede verse con toda claridad en la incongruentemente deliciosa Boca del Infierno, que se encuentra dentro del jardín de las maravillas de Bomarzo (ilustración 1). La aterrada mandíbula del infierno, que engulle a los pecadores, era un elemento común de las representaciones medievales del Juicio Final, pero este monstruo tridimensional, suficientemente grande como para engullir varios seres humanos, es agradablemente aterrador. Su escenario también hace referencia al poema épico de Dante, *La divina comedia*, donde el poeta se acerca a una gruta que conduce al submundo.

Aunque Schongauer le precedió, Hieronymus Bosch, El Bosco, fue sin duda el artista más influyente de esta tradición de *diablerie*. Es evidente que se basó sobremanera en las combinaciones terrenales de las *drolleries* medievales, pero El Bosco también creó paisajes de sueños totalmente nuevos, de una extraña fascinación y peligro¹². En su historia de los artistas flamencos y holandeses de 1604, Karel van Mander se preguntaba, «¿quién

sería capaz de adivinar todas las ideas extrañas y misteriosas que habitaban la mente de Hieronymus Bosch...? Pintó cuadros enormes de espíritus y horrendos fantasmas del infierno»¹³. En un detalle del panel del *Infierno del Jardín de las delicias*, de 1510 (ilustración 43), El Bosco nos sumerge en un mundo caótico, oscuro, regido por extrañas criaturas que intentan torturar almas humanas, desnudas y vulnerables. La violencia es generalizada: el ejército causa el caos, ahogando, colgando, mordiendo y torturando de forma inimaginable. Una de las figuras combinatorias domina el paisaje, su cuerpo como un huevo roto (largamente asociado a la estupidez)¹⁴, con una cabeza humana cubierta con un disco, sobre el cual bailan unas figuras en torno a una gaita enorme, mientras que sus piernas de madera están embotadas en dos barcas¹⁵. La profunda extrañeza de esta visión queda realizada por los cambios extremos de escala.

El poder de la obra de El Bosco no procede únicamente de sus invenciones visuales inspiradas, sino que se equiparó a una nueva interpretación del mal. Ya no se personificaba en una sola figura demoníaca; El Bosco creó una atmósfera generalizada y opresiva del mal, una encarnación espacial al tiempo que figurativa¹⁶. Su composición exuda cierta sensación de miedo, como si una fuerza maléfica se hubiera intro-

¹¹ Hults, *The Witch as Muse*, pág. 15.

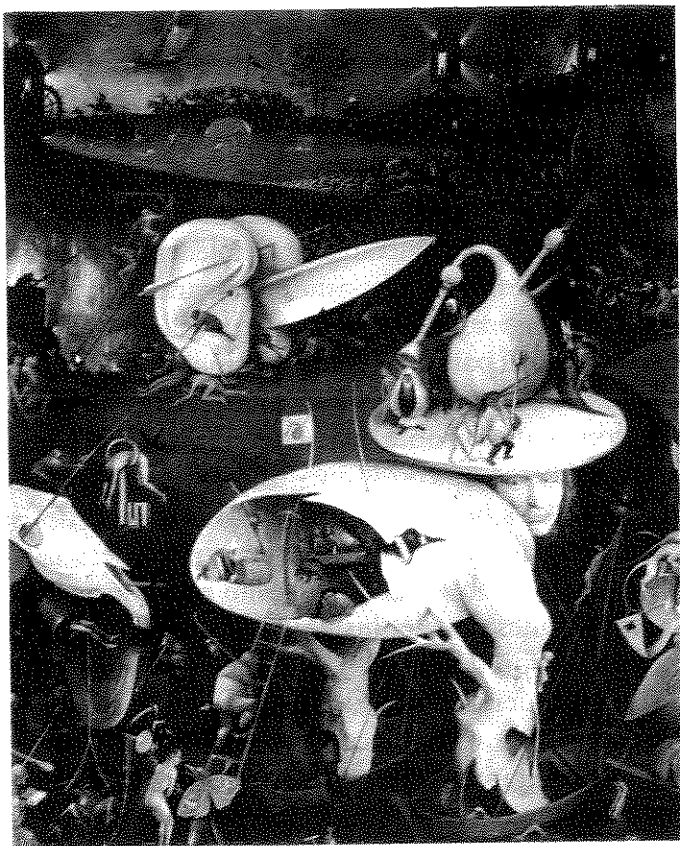
¹² Un estudio sobre las invenciones y *drolleries* de El Bosco, véase Walter Gibson, *Hieronymus Bosch* (Londres: Thames and Hudson; Nueva York: Praeger, 1973 y ediciones posteriores). Véase, también: Alice Bovey, *Monsters and Grotesques in Medieval Manuscripts* (Toronto: University of Toronto Press, 2002). (Sobre Hieronymus Bosch en español: Joaquín Yarza, *El jardín de las delicias*, Madrid: TF Editores, 1998, y AA.VV., *El Bosco y la tradición pictórica de lo fantástico*, Madrid: Fund. Amigos del Museo del Prado y Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 2006. N.E.)

¹³ Van Mander, *Dutch and Flemish Painters*, pág. 65.

¹⁴ Sobre la relación entre huevos y tontos, véase: Lilian M. C. Randall, «A medieval Slander», *Art Bulletin* 42 (marzo de 1960), págs. 25-39; Margaret A. Sullivan, «Madness and Folly: Peter Brueghel the Elder's Dulle Griet», *Art Bulletin* 59 (marzo de 1977), págs. 55-66, y Timothy Hyman, «A Carnival Sense of the World», en Hyman and Malbert, eds., *Carnivalesque*, págs. 20-25.

¹⁵ Walter Gibson, «Invented Hell: Bosch's Tree-Man», en Julien Chapuis, ed., *Invention: Northern Renaissance Studies in Honor of Molly Faries* (Turnhout: Brepols, 2008), págs. 163-73. Gibson también señala la importancia bíblica de los árboles muertos que forman las piernas de esta criatura.

¹⁶ Sobre el sentido omnipresente del mal, véase: Larry Silver, «God in the details: Bosch and Judgment(s)», *Art Bulletin* 83 (diciembre de 2001), págs. 626-50.



43. Hieronymus Bosch, El Bosco, *Infierno* (detalle), del tríptico *El Jardín de las Delicias*, 1510. Óleo sobre tabla. Museo del Prado, Madrid. Créditos fotográficos: SCALA/Art Resource, NY.

ducido de alguna manera en las cosas ordinarias. El panel del *Infierno* es elocuente en su presentación del juicio de los condenados, pero El Bosco ha preparado al espectador para ello, construyendo inexorablemente una sensación de aprensión a través de la miríada de detalles de los dos paneles precedentes. Como insectos o gusanos, los seres humanos se abren camino en bayas enormes; un hombre porta un pez desco-

munal; otro mira desde la baya flotando en la que habita, para encontrarse con una enorme rata que le contempla. Estos paneles, que representan el nacimiento de Eva en el jardín del Edén y el Jardín de las Delicias terrenales, van más allá de la iconografía establecida del mal, creando un paisaje embrujado que era tan sorprendente y ambiguo para los contemporáneos de El Bosco, como lo es para nosotros hoy en día. Sus oscuras visiones fueron comparadas con frecuencia con los sueños, en una asociación hecha directamente por Lomazzo que, en 1548, elogió a El Bosco como, «singular y verdaderamente divino» en su «representación de apariencias extrañas y sueños terroríficos y horribles»¹⁷. Este mismo vínculo con los sueños aparece en 1572, en un poema del poeta de Lieja, Dominicus Lampsonius, repetido por van Mander en 1604¹⁸. La ambigüedad de las intenciones del artista abría todo un espectro de interpretaciones contradictorias de sus cuadros. Los patronos de la nobleza (sobre todo españoles) coleccionaron con avidez las obras de El Bosco y algunos les adscribieron intenciones humanísticas, casi heréticas¹⁹. Pero los mensajes moralizadores de El Bosco representaban los valores burgueses de su día, así como una sabiduría popular vulgar. No obstante, a pesar de la divergencia entre aquellas interpretaciones y las actuales, dos cosas están muy claras: la ambigüedad e inventiva de la obra de El Bosco fue deliberada y el artista presentó con consistencia un cuadro profundamente pesimista de la caída de la humanidad.

Como hemos visto, la época barroca constituyó un punto de partida en la etapa ornamental de lo grotesco, pero hubo

¹⁷ Lomazzo, *Trattato dell'arte*. Véase: Walter S. Gibson, «Bosch's Dreams: A Response to the Art of Bosch in the Sixteenth Century», *Art Bulletin* 74 (junio de 1992), págs. 205-18.

¹⁸ Véase Gibson, «Bosch's Dreams», para un análisis de este aspecto de la imagería de El Bosco.

¹⁹ Véase G. Unverehrt, *Hieronymus Bosch. Die rezeption seiner Kuns im frühen 16. Jahrhundert* (Berlín: Mann, 1980).

otra importante contribución crítica a la tradición de imágenes grotescas durante este período, el paso a lo abyecto. En respuesta a la Reforma protestante, muchos artistas de la Contrarreforma católica crearon imágenes que demostraban enfáticamente el sufrimiento y muerte de Jesús y sus mártires en la Iglesia. Este enfoque en el cuerpo herido y la sangre sacrificial no era nuevo, pero el sorprendente realismo de su representación sí que lo fue. Las técnicas ilusionistas del Renacimiento y las capacidades miméticas de la pintura al óleo se adaptaron para crear un nivel altísimo de realismo. Los cuadros oscuros y tenebrosamente realistas de Caravaggio son la piedra angular de este paso al realismo. Sus composiciones convirtieron la conquista de la mimesis en pura carnalidad, provocando una respuesta visceral del espectador que anulaba cualquier acercamiento intelectual. El uso de modelos sacados de los márgenes de la sociedad y la voluntad de Caravaggio de vivir en los bajos fondos creó un impacto poderosamente visual —que resultaba repelente para unos y revelador para otros—. La fealdad se asociaba, como todavía se hace, con personajes considerados como bajos²⁰. El tratamiento que hace Caravaggio del tema fue rechazado por muchos como una auténtica degradación de figuras espirituales y defendido por otros como una representación sincera y descarnadamente verdadera de las mismas. Su separación del idealismo y el decoro renacentista ya era algo que resultaba suficientemente asombroso, pero es que, además, Caravaggio aprovechó otras oportunidades para presentar sus temas bajo una manera innegablemente grotesca, como sus retratos de

²⁰ Véase Kallymer, «Uglyness», que muestra las asociaciones culturales de lo feo. El estudio fundamental dedicado a lo feo sigue siendo el de J. K. F. Rosenkranz, *Ästhetik des Hässlichen* (Königsberg, 1853; traducción castellana: *Estética de lo feo*, Madrid: Julio Ollero Editor, 1992; trad. de Miguel Salmerón). Véase también la serie de imágenes y textos de Umberto Eco: *On Ugliness*, traducción de A. McEwen (Nueva York: Rizzoli, 2007). (Traducción castellana: *Historia de la fealdad*, Barcelona: Lumen, 2007; trad. de María Pons Irazábal.)

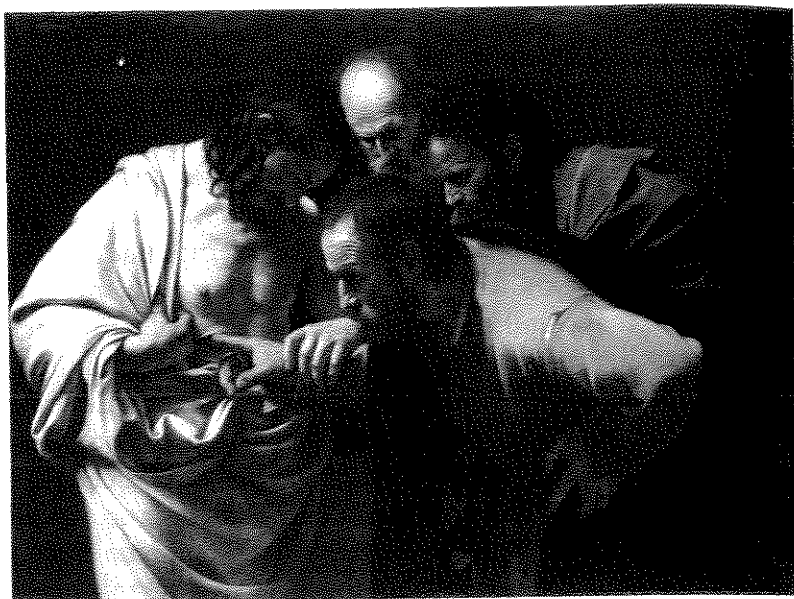
David con la cabeza de Goliat. En aras del buen gusto, Horacio afirmaba que este tipo de detalles horribles debían mantenerse fuera de escena o, al menos, quedar tapados bajo el pie de un David triunfante. En cambio, Caravaggio nos lanza la cabeza de Goliat directamente hacia nosotros, goteando sangre y vísceras sobre nuestros zapatos.

Me gustaría que consideráramos otro ejemplo de lo grotesco en Caravaggio, quizá menos descaradamente abyecto, pero mucho más significativo precisamente por ello. Se trata del cuadro sobre la incredulidad de Tomás, que se negó a creer el relato de los demás discípulos sobre la resurrección de Jesús al no haberlo presenciado con sus propios ojos (ilustración 44). Caravaggio eligió representar el momento en que Jesús reaparece ante los discípulos y le dice a Tomás que no confíe solo en lo que ven sus ojos, que puede tocar realmente las heridas de sus manos y de su costado. Leer este texto es una cosa, presenciarlo en toda su extraña y aprensiva realidad es otra muy distinta. El ceño fruncido de Tomás y su expresión incrédula nos muestra que tampoco puede creer en lo que está viendo, algo que solo nos llama la atención un instante, pues nuestra mirada se dirige inmediatamente hacia el dedo introduciéndose en la herida, violando los límites del cuerpo²¹.

Caravaggio nos presenta una inversión grotesca de la imagen sublime de la creación divina de Adán en el techo de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel²². Allí, los grandiosos movimientos de Dios y de Adán dirigen nuestra atención al centro de la composición, a ese momento de clímax justo antes

²¹ Michael Fried ofrece una lectura muy detallada de esta obra en *The Moment of Caravaggio* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2010), págs. 83-86. Véase, también: Glenn Most, *Doubling Thomas* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005).

²² Caravaggio entabló diálogo artístico con Miguel Ángel en otra ocasión. En *La llamada de San Mateo* citaba directamente la mano de Dios en la escena en la que crea a Adán en el techo de la Capilla Sixtina.



44. Caravaggio (Michelangelo Merisi da), *La incredulidad de Santo Tomás*, 1601-2. Óleo sobre lienzo, Stiftung Preussische Schlösser & Gärten Berlin-Brandenburg, Berlín. Créditos fotográficos: Bildarchiv Preussische Kulturbesitz, Berlín/Stiftung Preussische Schlösser & Garten Berlin-Brandenburg/Art Resource, NY.

de que sus dedos índices se toquen. Las maravillosas figuras que ha creado Miguel Ángel de Dios padre y Adán son binarios opuestos: Adán, hecho de barro, es puro cuerpo animado por el espíritu puro de Dios. Nuestra mirada se ve arrastrada hacia las yemas de los dedos en oposición, siempre a punto de tocarse, la fuente de la vida que en un momento se va. En marcado contraste, Caravaggio pinta un encuentro de Dios con el hombre que casi resulta imposible mirar. También capta la esencia de un profundo misterio. Las figuras de Caravaggio están muy lejos de resultar heroicas. Las texturas y colores de la carne humana son realistas y específicos. En el verdadero espíritu de lo grotesco, ni Tomás ni Jesús son una

sola cosa: Tomás es cuerpo y espíritu, mientras que Jesús es espíritu encarnado.

Nuestra mirada inocente regresa al punto en que ambos mundos se tocan, pero ahora Tomás ha introducido profundamente el dedo en la herida. La insensibilidad de Jesús ante la herida abierta y la necesidad de Tomás de sentir la verdad nos dice que esa revelación espiritual se encuentra en el cuerpo de Dios encarnado, que es inseparable de esta. Hay también un elemento innegablemente sexual en el dedo introduciéndose en la herida y, sin duda, parte de nuestra incomodidad frente a esta obra tiene que ver con la consciencia subliminal de esto. ¿Qué se engendra en esta unión? La escena de Miguel Ángel nos muestra una concepción inmaculada. Dios tan solo tiene que tocar su trozo de barro para concederle vida. Pero Caravaggio lo deja claro, con este dedo torpe que hurga, la humanidad caída requiere que el hijo de Dios se haga carne mortal y, en el caso de Tomás, que tome físicamente el brazo del discípulo y obligue a su dedo a introducirse aún más en el misterio de esta herida. Lo que parece absolutamente inapropiado, incluso ofensivamente fuera de lugar, refuerza el significado. Tomás promulga literalmente el pensamiento nuclear de la fe cristiana: al entrar en el cuerpo de Cristo, nacemos a una nueva vida del espíritu.

El impacto visual que induce lo abyecto nunca fue tan poderoso como en las representaciones de cabezas decapitadas de la era barroca. Además de Goliath, hubo representaciones de varias cabezas de Holofernes, san Juan Bautista y, de la mitología clásica, Medusa. Caravaggio también pintó a Medusa, pero sería difícil encontrar una interpretación más repelente que la que pintara Peter Paul Rubens (ilustración 45). En esta obra, Rubens combinó el realismo corporal barroco con la atención flamenco a las superficies y texturas ilusionistas, logrando un efecto repelente espectacular. Rubens colaboró con el pintor de animales Frans Snyders, cuya representación convincente de varias serpientes es importante para lograr el sor-



45. Peter Paul Rubens, *La cabeza de Medusa*, sobre 1618. Óleo sobre lienzo, Kunsthistorisches Museum, Viena. Créditos fotográficos: Erich Lessing/Art Resource, NY.

prendente naturalismo de esta extraña naturaleza muerta (en realidad una *nature morte*)²³. El erudito Rubens podría haber medido esta obra con el relato que hace Vasari de la Medusa de Leonardo, sin duda debía conocer la versión de Ovidio del mito griego, así como la de Luciano. La cabeza de Medusa ha servido tradicionalmente como un elemento primordialmente apotropaico, pues aquellos que la miraban directamente se convertían en piedra. Es intrigante considerar la mirada petrificadora de Medusa en relación al realismo de este cuadro. La interpretación de Rubens rechaza la frontalidad, la mirada paralizada de Medusa, pero sin embargo nos quedamos paralizados en el horror cuando nuestra mirada

²³ Susan Koslow, «The Science and Poetics of *The Head of Medusa* by Rubens and Snyders», en Cynthia Schneider, William Robinson, Alice Davies, eds., *Shop Talk: Studies in Honor of Seymour Slive* (Cambridge MA: Harvard University Press, 1995), págs. 147-49, y Koslow, *Frans Snyders: The Noble State-Seventeenth-Century Still-Life and Animal Painting in the Southern Netherlands* (Amberes: Fonds Mercator, 1995), págs. 306-8.

inocente recae en este cuadro. Esta Medusa es tan real, que cerramos los ojos instintivamente como si fuéramos nosotros los que nos enfrentamos a ella. El artificio de Rubens y Snyders disuelve el límite ficticio entre espectador e imagen. Primero vemos serpientes, después nos damos cuenta de que son serpientes pintadas, entonces recuperamos nuestra distancia estética, utilizándola como escudo (al igual que hizo Atenea) contra cualquier otra transgresión más de esta imagen²⁴.

Aunque tememos la mirada directa de Medusa, la alarmante inundación de reptiles revela que el asesinato de este monstruo tan solo ha engendrado una miríada más. La composición recuerda extrañamente a *El pez grande se come al chico*, enfatizando una muerte que da vida. Ovidio escribe que cada gota de sangre de la cabeza decapitada de Medusa engendraba una serpiente. La importancia cultural de Medusa merece alguna reflexión más, puesto que es un monstruo particularmente femenino, que regresará de diversas formas a lo largo del tiempo en el arte occidental. Violada por Poseidón en el templo de Atenea, Medusa fue castigada por la diosa debido a esta doble profanación, transformándola de la bella mujer que era en una monstruosidad con cabellera de serpientes, que a su vez castiga petrificando a quien la mire. Es la exuberancia femenina, que transgrede los límites sociales (el hecho de que fuera víctima de una violación no parece importar). Es grotesca del mismo modo que Venus es bella, tan peligrosa a la mirada como seductora es Venus. Al igual que Atenea, es poderosa, pero su poder es malignamente sexual, sin limitaciones por la razón o la virtud. El relato que

²⁴ Constantijn Huygens afirmaba que él había visto otra versión de esta obra (sobre 1629-31), que su propietario había cubierto con una tela porque era «tan espeluznante» (Koslow, *Snyders*, pág. 308). Al mismo tiempo, podemos imaginar que además de proteger las sensibilidades cotidianas de la casa, la cortina podía haber funcionado para convertir la experiencia del espectador inocente en algo todavía más brutal y directo al descorrerla.

hace Ovidio de Medusa identifica repetidamente a Atenea como casta, mientras que Medusa encarna el miedo al poder sexual y procreador de la mujer. En general, ella encarna el trauma, las cosas que no deben verse. Sigmund Freud interpretaba el mito de Medusa como representación del miedo a la castración, el miedo a la mujer devoradora, la *vagina dentata*²⁵. Susan Koslow identifica las dos serpientes silueteadas contra la roca en la parte superior derecha como víboras apareándose. Era una «unión letal» basada en el relato de Plinio, donde una víbora femenina muerde la cabeza del hombre durante las relaciones sexuales, como veremos aquí²⁶.

La cabellera de Medusa convertida en serpientes le concede el poder fálico de lo masculino, pero lo hace al pervertir un elemento esencial de la belleza femenina. Otras mujeres fuera de control también tienen serpientes como cabellera, particularmente las brujas, pero también las personificaciones de la envidia, la codicia y el conflicto²⁷. A finales del siglo XIX, las *femmes fatales* tenían el cabello como una serpiente que atrapa a su presa. El vínculo entre cabello, serpientes, sangre y mujeres está profundamente enraizado en la ciencia occidental. Tiene su origen en los escritos de Aristóteles, que creía que el cabello se formaba a partir de las exudaciones del cuerpo. Afirmaba que los cuerpos congénitamente fríos y húmedos de

las mujeres no podían metabolizar tan bien como los masculinos, por lo que tenían un vello excesivo, así como una sangre menstrual excesiva: «es necesario también que en el ser más débil se forme un residuo, más abundante y menos cocido»²⁸. La fuerza y calor de los cuerpos masculinos podía «cocer» la sangre en semen, por lo que Aristóteles razonaba que, «la mujer es como un macho estéril, pues la hembra es hembra por una cierta impotencia: por no ser capaz de cocer esperma a partir del alimento en su último estadio»²⁹. A comienzos de la era moderna, la ciencia continuaba exponiendo la idea de que la sangre menstrual era venenosa y que el cabello de la mujer, si se plantaba en la tierra, podía engendrar serpientes. Como la mirada de Medusa, se creía que la mirada de «una hembra que menstrúa» era venenosa³⁰.

En el campo de la medicina, en rápido desarrollo, aparecieron ilustraciones científicas que son dignas de tener en consideración, en cuanto que cambiaron la percepción del cuerpo y de lo grotesco con resultados que, a menudo, resultan sorprendentes. En 1543, Andreas Vesalius editó su *De Humani corporis fabrica*, uno de los estudios médicos más influyentes jamás publicados, ilustrado con grabados sobre madera atribuidos a Jan Stephan van Calcar y otros artistas relacionados con Tiziano (ilustración 46). Las figuras anatómi-

²⁵ Sigmund Freud, «Medusa Head» [1922], en *Obras de Sigmund Freud*, traducción de Strachey.

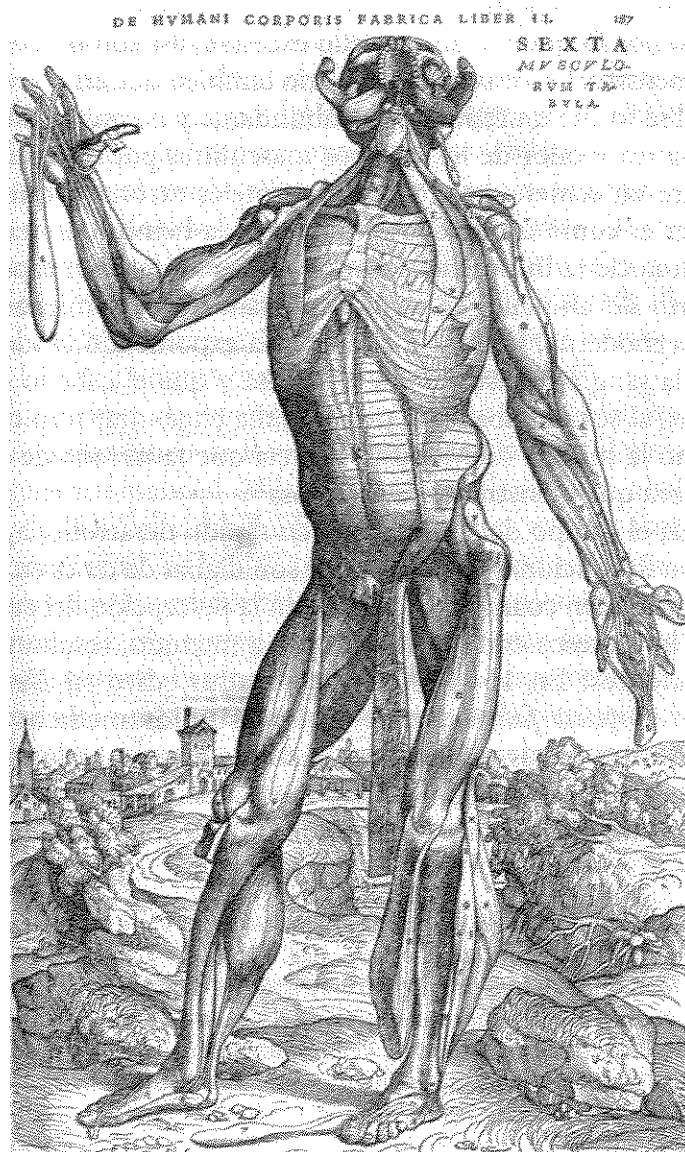
²⁶ Koslow, «The Science and Poetics of *The Head of Medusa*», pág. 148.

²⁷ En «*The Head of Medusa* by Peter Paul Rubens and Frans Snyder: A Postscript» (colgado el 2 de mayo del 2006, en profkoslow.com/publications/medusa.html), Susan Koslow atribuye las ideas asociadas al pelo en forma de serpiente a las teorías aristotélicas sobre la formación del pelo: *On the Generation of Animals*, traducción Platt, libro I. (Para la traducción al castellano, *Reproducción de los animales*, op. cit.) Más propiedades supuestas del cabello humano, véase: I. R. Lind, *Studies in Pre-Vesalian Anatomy* (Filadelfia: American Philosophical Society, 1975), págs. 112-13, 279.

²⁸ Aristóteles, *On the Generation of Animals*, trad. Platt, libro I, cap. 19 (*Reproducción de los animales*, op. cit., pág. 113).

²⁹ *Ibid.*, cap. 20 (op. cit., pág. 110; Aristóteles dice, literalmente, «pettén», cocer o digerir, pues considera que el semen de los animales es una cocción del residuo del alimento, del mismo modo que la maduración de un fruto también es una «cocción». *Pettén* es la raíz de algunas enfermedades digestivas actuales como dispepsia o digestión pesada, o eupepsia, que es exactamente lo contrario. N.T.)

³⁰ Koslow, «The Science of Poetics of *The Head of Medusa*», págs. 147-49. Para una investigación más exhaustiva, véase: Ian Maclean, *The Renaissance Notion of Woman: A Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980).

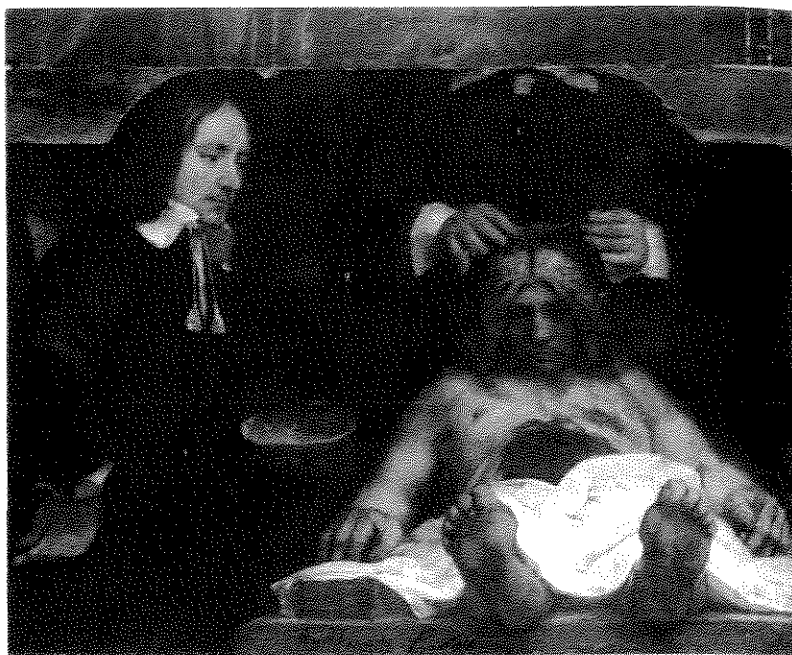


46. Atribuido a Jan Stephen van Calcar y el taller de Tiziano, *Sexta musculorum tabula*, publicado en: Andreas Vesalius, *De Humani corporis fabrica*, Basilea, 1543. Grabado sobre madera. Cortesía de la National Library of Medicine, Bethesda, MD.

cas aparecen en un paisaje y permanecen en poses clásicas; algunos ojean libros o están sentados con la cabeza entre las manos. El grabado colmaba las demandas tanto del arte como de la ciencia, y casi con igual celo. El hecho de que tuvieran éxito en ambas empresas suscita respuestas irreconciliables. Contemplar a un individuo sentado cuyos órganos internos están expuestos, sus arterias y nervios identificables, sus músculos colgando, supone una carga emocional muy alejada de nuestra respuesta a las ilustraciones médicas actuales, que presentan cuerpos anónimos, diagramáticos, para que la mente los examine. Estas primeras imágenes no quieren que ignoremos que somos mente y cuerpo, individuo vivo y espécimen anatómico: cuando ambas cosas aparecen representadas simultáneamente, el resultado es grotesco. Sin embargo, este fue el comienzo de un proceso mediante el cual una rama científica recién nacida trató de dejar a un lado la abyección, para superar los poderosos tabúes culturales y respuestas institucionales relacionados con la apertura del cuerpo humano, imponiendo toda una estructura intelectual con sus sistemas y mecanismos.

La *Lección de Anatomía del Dr. Jan Deijman*, de Rembrandt, 1656 (ilustración 47), trasladó la exhibición didáctica de los grabados anatómicos al ámbito de las bellas artes. El cuadro, que sufrió severos daños por el fuego en el siglo XVIII, fue creado como retrato de grupo de los miembros del Gremio de Cirujanos de Ámsterdam, e incluía al Dr. Deijman, sucesor del Dr. Tulp. Por supuesto, el Dr. Tulp ya aparecía en otro retrato de grupo anterior de Rembrandt³¹. El Dr. Deijman se sitúa directamente a la cabeza del cadáver, aunque ahora solo es visible su torso. La figura a su derecha

³¹ Véase Delores Mitchell, «The Anatomy Lesson of Dr. Tulp», *Artibus et historiae* 15 (1994), págs. 145-6, y Julie V. Hansen, «Resurrecting Death. Anatomical Art in the Cabinet of Dr. Frederick Ruysch», *Art Bulletin* 78 (1996), págs. 663-79.



47. Rembrandt van Rijn, *La lección de anatomía del Dr. Jan Deijman* (detalle), 1656. Óleo sobre lienzo; parcialmente destruido por el fuego en 1723. Amsterdam Historisch Museum.

es el ayudante del Dr. Deijman, el Dr. Gijsbert Calkoen³². Como sucede en varios de sus retratos de grupo, Rembrandt combinó el retrato con el género, representando a sus personajes realizando activamente su profesión. Sin embargo, ni siquiera estas dos categorías juntas pueden descifrar el significado completo de esta obra.

En primer lugar, Rembrandt no solo incluyó los retratos de los respectivos profesionales del gremio, ¡sino también el del cadáver! El cuerpo pertenecía a un criminal ejecutado de cierta notoriedad, Joris Fonteijn (conocido como «Black

³² Notas de exposición, «The Essence of Rembrandt», web del Amsterdam Historisch Museum.

Jack») y su rostro está colocado de tal forma que los espectadores contemporáneos pudieran reconocerle³³. Todavía existía un tabú considerable relacionado con la disección de cadáveres humanos, por tanto, esta ignominia quedaba restringida a los cuerpos de criminales condenados y a los cuerpos sin reclamar de los pobres desventurados de las calles. Ya hemos visto repetidamente el vínculo entre el cuerpo grotesco con lo más bajo y con todo aquello que amenazaba desde los márgenes de la sociedad. Esa asociación no podía resultar más explícita que en este cuadro, donde vemos los enormes pies sucios del muerto dominando el primer plano. La identidad específica del cadáver sugiere otras interpretaciones moralizantes de la escena, sobre todo cuando el espectador contempla su rostro directamente encima de una cavidad abdominal sangrienta y vacía, directamente debajo de su cerebro expuesto.

El cuerpo fragmentado que se dirige hacia el espectador en un primer plano es el otro elemento que rompe las expectativas habituales del retrato y el género. En lo que sería el primer plano central del cuadro, Rembrandt ha situado un hueco de carne que casi parece engullir al espectador, pero esta abyección se detiene en medio del colapso ante la presencia segura y serena de los cirujanos. El asistente sujeta la parte superior del cráneo del cadáver como si fuera un simple cuenco, mientras que el Dr. Deijman exhibe, para nuestro deleite, la membrana en forma de guadaña que separa ambos lados del cerebro. Sin duda, esta provocación deliberada al espectador con carne fresca es un medio para demostrar, literalmente, el poder de la razón para dominar los miedos instintivos. Los profesionales que rodean al cadáver crean una estructura científica nueva para contemplar el cuerpo fragmentado. Es muy interesante contemplar esta composición en relación a *El triunfo de la*

³³ *Ibid.*

muerte (ilustración 41). En esta, una figura simbólica de la muerte permanece erguida entre cadáveres podridos, avisándonos de un final terrorífico; en la otra, el jefe de los cirujanos, el Dr. Deijman, ocupa su lugar ante un cadáver aún más aterrador, para enseñarnos la exquisita máquina que es el cuerpo humano. Además, merece la pena señalar que Rembrandt amaba pintar la carne. Sería difícil encontrar otro artista equiparable en su fascinación por la carne viva, o en su habilidad para retratarla como algo palpablemente real. Philip Guston reconocía esta extraña cualidad y la describía como sigue: «En Rembrandt, lo artístico ha desaparecido. No es pintura, sino una persona de carne y hueso —un sustituto, un golem—. ¡Realmente es un pintor único en el mundo!»³⁴.

El Siglo de las Luces ayudó, como cabe esperar, a que la razón se convirtiera en la antorcha que ahuyentara los duendes que se ocultaban en las sombras de la imaginación humana. Cuanto más progresaba el raciocinio, más pronunciada se hacía la fascinación por lo irracional. Cuanto mayor el escepticismo ante la narración tradicional de las fuerzas celestes dirigidas contra lo satánico, más se percibía el corazón humano como fuente del mal en el mundo. Como adalid del progreso ilustrado, Goya se burlaba de los fantasmas de la superstición popular y el dogma religioso, cuyo poder sobre el pueblo le impedía pensar y actuar racionalmente. En *Los Caprichos*, las imágenes de Goya funcionan principalmente en el modo carnavalesco, explorando el «absurdo posible» con ácidas caricaturas, pero en este momento, a la mitad de su vida, ya hay destellos de horror que presagian la oscuridad y desesperación de su última obra³⁵. Goya pasó de la sátira a la oscura medita-

ción sobre las profundidades del odio y crueldad humanas en su serie *Los Desastres de la Guerra*, inspirados por la brutal lucha de guerrillas contra las fuerzas de ocupación napoleónicas. Estos acontecimientos, combinados con la debilidad y la sordera que le dejó una seria enfermedad, alimentaron sus representaciones de los horrores de la guerra. Goya trataba de mostrarnos cuán delgada es la línea que separa a la sociedad civilizada de la barbarie, y cuán frágiles son los límites entre razón y locura. La fascinación del artista por lo irracional marcó un cambio importante: ahora los demonios están internalizados, son resultado de la locura, la superstición y el fracaso moral.

En la segunda mitad del siglo XVIII, los artistas comenzaron a cultivar terror y horror como respuesta estética, sobre todo en literatura, pero también en las artes visuales. Este gusto nuevamente encontrado era un paso más de las *diableries* de Schongauer o El Bosco. Los artistas del siglo XVI produjeron criaturas aterradoras cuyo impacto expresivo llamaba la atención del espectador, tanto por los medios (el talento del artista), cuanto por los fines (un aviso moral), pero los artistas y escritores del siglo XVIII creaban obras que provocaban horror y terror como medios en sí mismos³⁶. Las *diableries* estaban aún más internalizadas, pasando de los propios demonios a las sensaciones engendradas por lo demoníaco. El cultivo del horror grotesco *per se* se entremezcló con la búsqueda del terror sublime en el mismo período. Ambos encontraron una emoción placentera en las sensaciones aterradoras que se habían evitado en siglos anteriores. El te-

véase, también, Maxime Préaud, *Les sorcières* (París: Bibliothèque nationale, 1973).

³⁶ Goya ocupa un lugar ambiguo en este cultivo deliberado del horror. Como se ha mostrado repetidamente, Goya esperaba fervientemente que los principios ilustrados fueran el vehículo que conduciría a España al mundo moderno. El pesimismo del propio Goya, equiparado con el cariz de los acontecimientos personales e históricos de su vida, hizo que su obra virase cada vez más a temas oscuros, horribles.

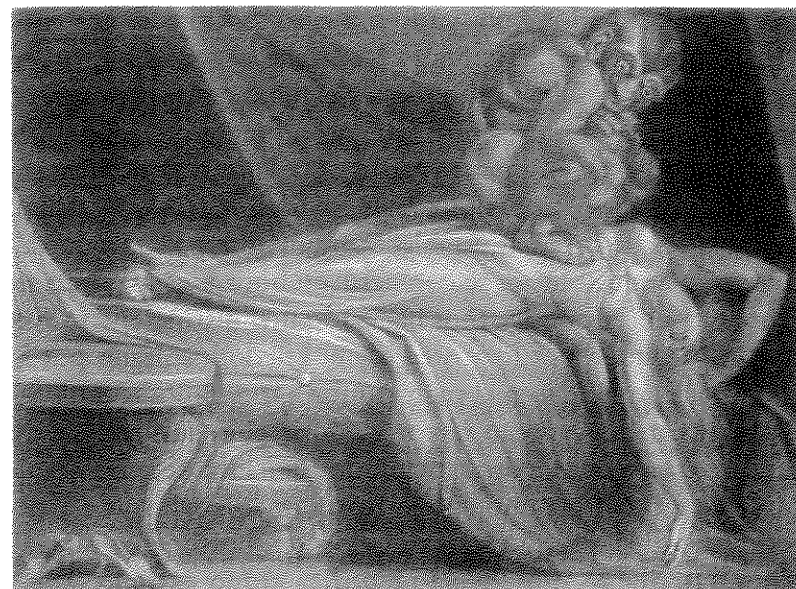
³⁴ Philip Guston, «Faith, Hope, and Impossibility (1965)», en Michael Auping, ed., *Philip Guston, Retrospective* (Fort Worth, TX: Fort Worth Art Museum; Londres: Thames & Hudson, 2003), pág. 95.

³⁵ Véase, especialment: Hults, «Between Enlightenment and Horror: Goya's Reinvention of the Witch», en *The Witch as a Muse*, págs. 214-62;

rror y el horror abordaron el tipo de experiencias que trataba y explicaba la Ilustración racional, secular e industrial. La poderosa serie de cárceles de Piranesi, *Carceri*, junto con muchas de sus imágenes de antiguas ruinas romanas anticipaban al ensayo de Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, de 1757. Este ensayo fue seguido por la primera novela gótica de Horace Walpole en 1764, *El castillo de Otranto*, publicada el mismo año que Henry Fuseli llegaba a Londres. Fuseli fue uno de los artistas vinculados más directamente al tipo de terror cultivado en la novela gótica. Su extraña *Pesadilla* (ilustración 48), de 1781, es muy cercana a esa violencia y terror de carga sexual que hicieron a las novelas góticas tan populares y tan controvertidas al mismo tiempo. También es una de las imágenes de Fuseli más innovadoras en el aspecto visual, cuya obra tiende a veces a la ilustración. Por otro lado, Goya no encaja propiamente en esta estética gótica, aunque su obra ejercería una influencia tremenda en la siguiente generación de artistas, sobre todo en los románticos franceses. Las imágenes de Goya, llenas de desesperación, son amargas acusaciones a la humanidad. Aunque sus admiradores se inspiraron en los temas oscuros y terribles de Goya, la intención lo es todo y resulta difícil afirmar que Goya cultivaba el horror por el horror, por la emoción o placer de experimentarlo.

Si el horror y el terror arrastran al espectador/lector a un mundo liminal donde el miedo se mezcla con la fascinación, rápidamente se establecieron algunas distinciones entre ambos (aunque a menudo se entremezclaron en obras concretas). Una de las principales novelistas góticas, Ann Radcliffe³⁷, nos pro-

³⁷ Es intrigante pensar qué forma podría haber adoptado el horror en las artes visuales si el número de mujeres artistas (o mecenas) y de escritores hubiera sido equivalente. Las mujeres publicaron una sorprendente gran proporción de historias de horror, comenzando con la influyente Ann Radcliffe y sus *Los Misterios de Udolfo* (1764) y terminando con Mary



48. Henry Fuseli, *La Pesadilla*, sobre 1781. Dibujo. Copyright. The Trustees of the British Museum.

porciona un resumen convincente y, significativamente, localizado por entero en la respuesta individual: «Terror y horror son tan opuestos que el primero engrandece el alma y des-

Shelley y su *Frankestein* (1817). (La traducción de *Los misterios de Udolfo*, Madrid: Valdemar, 2010, de C. J. Solano, es mejorable. La traducción clásica de *Frankenstein o el nuevo Prometeo*, de Torres Oliver, Madrid: Alianza, 1998, ha sido reeditada en edición de lujo por Valdemar en el 2011. N.T.) Escribir, como las bellas artes, era un medio de expresión abordable y cada vez más aceptado para las mujeres en esta época. Entre los estudios clave sobre este tema están: Anne Williams, *Art of Darkness: A Poetic of Gothic* (Chicago: University of Chicago Press); Maggie Kilgour, *The Rise of the Gothic Novel* (Londres: Routledge, 1995), y Sandra Gilbert y Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (New Haven CT: Yale university Press, 1984).

pierta las facultados a un grado más alto de vida; el otro contrae, hiela y casi las aniquila... Ni Shakespeare ni Milton en sus ficciones, ni Mr. Burke en su razonamiento, ninguno de ellos buscaron el horror positivo como fuente de lo sublime, aunque todos están de acuerdo en que el terror es muy intenso»³⁸. La distinciones que hace Raddcliffe son muy útiles, pero en vez de intentar establecer alguna línea clara para demarcar cuándo el terror se convierte en horror, es más importante reconocer que estamos haciendo una distinción entre el miedo inspirado por lo grotesco y el miedo inspirado por lo sublime. Tormentas en el mar, cumbres montañosas prohibidas y avalanchas evocan terror y admiración sublimes, pero no son grotescos. La descripción de Radcliffe del poder aniquilador del horror anticipa la teoría de lo abyecto de Kristeva, mientras que su caracterización del horror que hiela el alma describe lo que Freud identifica como extraño. Estos miedos encuentran su lugar en la incapacidad de la mente para captar la mortalidad del cuerpo.

Muchos artistas crearon horror y miedo con cadáveres o cuerpos abiertos, pero las *Carceri d'invenzione* (1746-50, reelaboradas en 1761) de Piranesi lo hacen a través de las relaciones espaciales, un logro que solo conseguirán igualar los surrealistas casi doscientos años más tarde. Estos interiores de prisión imaginarios (ilustración 22) revelaban nuevas y sorprendentes interpretaciones del espacio arquitectónico (y como tales las analizamos en el capítulo 2) pero, sobre todo, las *Carceri* representan una arquitectura que se ha convertido en monstruosa³⁹. Las prisiones de Piranesi, publicadas en la misma década que el tratado de Edmund Burke, parecen la

³⁸ Ann Radcliffe, «On the Supernatural in Poetry», *New Monthly Magazine* (1826), citado en Robert D. Hume, «Gothic versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel», *PMLA* (marzo de 1969), pág. 285.

³⁹ Andrew Robinson, *Piranesi: Early Architectural Fantasies—A Catalogue Raisonné* (Washington, DC: National Gallery of Art, Chicago: University of Chicago Press, 1986).

piedra angular de lo sublime moderno al presentar las características de oscuridad, privación, inmensidad, infinitud y magnitud, tal y como determinaba Burke. Pero, las prisiones resultan aún más grotescas en cuanto que representan la inversión de lo sublime. Piranesi despierta nuestras emociones hacia lo sublime, el sentido de liberación a lo infinito, la emoción de un espacio o poder sin límites, para asfixiarlas inmediatamente con una masa opresiva de piedra inerte. Cuanto más ilimitado es el espacio de estas bóvedas de piedra, más horriblemente limitados estamos. El artista conduce a los espectadores dentro de las oscuras fauces de estas mazmorras, los conduce como si fueran enanitos bajo los arcos y bóvedas macizos, un efecto que resulta aún más opresivo ante la vista de ojo de buey tan extrema y la profundidad de las sombras. Piranesi emplea los mecanismos perspectivos como instrumentos de tortura, construyendo una trampa extraordinariamente elaborada. Nuestros ojos e intelecto siguen caminos y escaleras contradictorios, sumidos cada vez más en el pánico, la consciencia de nuestro encarcelamiento físico se agudiza a cada paso. El artista utiliza una ventana perspectiva en un espacio donde nos entierra vivos. Este extenso espacio, aparentemente infinito, con arcos como hidras, engrandece el alma, pero tan solo para establecer sus límites y hacernos plenamente conscientes de la prisión de nuestros propios cuerpos. Somos prisioneros, como sin duda los son las figuritas que atraviesan este laberinto cavernoso y, con ello, nos damos cuenta doblemente de que lo sublime de esta escena es expresión de una perversa voluntad de poder. Las *Carceri* contradicen el racionalismo y los sueños utópicos de progreso, forzándonos a meditar con una implacable e inexorable crueldad.

Burke y Kant adscribieron atributos decididamente masculinos a lo sublime: individualismo, maestría, poder. Piranesi contravino estas grandes ideas fusionándolas con la gruta femenina. Como Medusa, lo femenino tiene poder, pero lo tiene con fines perversos. La oscuridad de esta visión encar-

naba una sensibilidad a la que se adherirá el movimiento romántico varias décadas después. Un ejemplo inolvidable de la identificación constante del horror grotesco con lo femenino aparece en *Los trabajadores del mar* (1866), de Victor Hugo⁴⁰. Esta escena espectacular, que tiene lugar en una gruta submarina, lleva las imágenes de Medusa a un nuevo nivel de horror. Imaginen la prisión subterránea de Piranesi llena de agua hasta arriba y habitada por un pulpo gigante y carnívoro. Hugo sitúa el encuentro entre su protagonista naufragado, Gilliatt, y el monstruo en una de las cavernas excavadas por el mar en la costa, describiendo obsesivamente estas grutas una y otra vez:

El mar en ellos hace lo que quiere... emprende la perforación de la roca, disgrega la piedra blanda, desconcha la dura, la descarna, abandona la osamenta, escarba, diseca, barren, perfora, canaliza... en aquella montaña secreta, que es suya, forma antros, santuarios, palacios.

Y las rocas Douvres, donde el protagonista, Gilliatt, ha naufragado:

Tenía un sistema venoso de canales submarinos que se ramificaban hasta honduras insondables... Podía entrar en ellos quien quisiera por su cuenta y riesgo.

Gilliatt, por las necesidades del salvamento, debía explorar todas esas grutas. Ni una que no fuera espantosa. En todas partes, en esas grutas, se reproducían con las dimensiones del océano el aspecto de matadero y de carnicería.

⁴⁰ La siguiente selección de textos está sacada de *Les travailleurs de la mer* (Boston: Carl Schoenhof, 1890), libro. 4, caps. 1-3, págs. 438-58. (*Los trabajadores del mar* ha sido reeditada por Espasa, Madrid, 2008, en la maravillosa traducción ya clásica de Manuel Altolaguirre; págs. 237, 238, 319, 321. N.T.)

Al entrar en una caverna en forma de calavera, con la marea baja y el agua a la cintura, Gilliatt es atacado por el *pieuvre* o «pulpo», una criatura que Hugo describe como informe y femenino como la mar: «aquel monstruo era el habitante de aquella gruta. Era el espantoso genio de aquellos lugares... comparadas con el pulpo, las antiguas hidras hacen reír... si el terror fuese el objeto de su creación, nada podría imaginarse más perfecto que esta sombra demonio del agua... vampiro del mar».

En sus aguadas tan experimentales, Hugo dibujó variantes del *pieuvre*. La versión que ilustraba el capítulo 2 (ilustración 24) estaba en su propio manuscrito de *Los trabajadores del mar*⁴¹. Tal y como dijimos anteriormente, Hugo fue precoz en su introducción de formas biológicas en el vocabulario de lo grotesco, idea que abrazaron con avidez los simbolistas y surrealistas. La criatura de Hugo tiene claras asociaciones visuales con la cabeza de Medusa, rodeada del halo de serpientes, pero el relato del ataque que sufre Gilliatt alcanza nuevos niveles de perversidad, creando un prototipo de *femme fatale*, vampiro y *vagina dentata*, todo junto.

De repente se sintió cogido por un brazo.

En aquel momento experimentó un horror indescribible.

Una cosa que era delgada, áspera, chata, helada, viscosa y viviente acababa de enroscarse en la sombra alrededor de su brazo desnudo. Aquello le subía hacia el pecho. Era la presión de una correa y la vuelta de una barrena...

Una segunda correa estrecha y aguda salió de la hendidura de la roca. Era como una lengua que sale de una boca. Lamió espantosamente la cintura de Gilliatt y de repente se

⁴¹ *Pieuvre* era el término que se utilizaba en las islas del Canal donde Hugo fue enviado al exilio. Véase Philbin y Rodari, eds., *Shadows of a Hand*, pág. 58; véase también el ensayo de Luc Sante, «The Octopus Bearing the Initials V H», págs. 8-12.

prolongó, desmesurada y sutil, abriéndose sobre su piel, rodeándole todo el cuerpo...

Le parecía que innumerables labios, pegados a su carne, querían beberle la sangre... era lo que sentiría el que fuera tragado a la vez por una turba de bocas demasiado pequeñas.

Hugo se detiene aquí, con Gilliat al borde de la muerte, para ofrecernos un retrato aterrador de la criatura:

No tiene huesos, ni sangre, ni tampoco carne. Está hueco. No tiene nada dentro. Es una piel. Se pueden volver sus tentáculos como los dedos de un guante.

Tiene un solo orificio en el centro de sus rayos. ¿Es el ano? ¿Es la boca? Es las dos cosas.

La misma abertura tiene las dos funciones. La entrada es la salida. Todo el animal está frío...

Una viscosidad que tiene voluntad. Nada tan horroroso. Un moco petrificado por el odio...

Es un harapo. Tiene la forma de un paraguas sin mango. De repente se abre y ocho rayos se extienden alrededor de una cara que tiene dos ojos. Aquellos rayos viven. Tienen cierta fosforescencia en sus ondulaciones... Expansión horrorosa. Aquello se arroja sobre la víctima.

Sería difícil imaginar una narración donde el miedo a lo femenino sea más abrumador que en esta: «La fiera se sobrepone a su víctima con mil bocas infames. La hidra se incorpora al hombre y el hombre se confunde con la hidra. No forman más que un solo ser. Es una horrible pesadilla. El tigre no puede hacer más que devorarnos. El pulpo, ¡horror!, nos aspira. Atrae al hombre, lo asimila y el hombre, atado, pegado, impotente, se siente poco a poco vaciado en aquel saco espantoso que es el monstruo.» Como el mítico Perseo, Gilliat vence a esta perversa criatura.

Junto con Baudelaire, Hugo fue teórico e ideólogo influyente de lo grotesco romántico. En un prefacio a su *Cromwell* (1927), describía lo grotesco como horrible y cómico. Si

la belleza era absoluta, lo grotesco estaba en fluido constante. Hugo era novelista y poeta, quizá sea más revelador considerar lo grotesco a través de esas lentes. Los grotescos de Hugo, el propio mar, sus grutas de muerte y la hidra monstruosa son más grandes que la vida, operan a la misma escala grandiosa de lo sublime y despiertan emociones tan poderosas. Al primer toque de la hidra, Gilliat experimentó «un horror extraño e indescifrable». ¿Qué es lo que hace que sea sumamente repugnante y desagradable en vez de impresionante? Hugo nos lo dice directamente: «una masa glutinosa... de voluntad maligna, ¿qué podría resultar más horrible?». Es su materialidad carnosa, que Hugo describe como horriblemente suave, como si estuviera gangrenada, escabrosa, como «la encarnación monstruosa de la enfermedad». El horror grotesco es una inversión del éxtasis sublime, opresivo, asfixiante y, como los tentáculos del *pieuvre*, nos atrapa y nos infecta. Los códigos culturales que identifican lo grotesco con lo femenino no podrían estar más claramente expuestos en el pasaje de *Los trabajadores del mar*.

El cuerpo enfermo y herido fue el tópico favorito de la imaginería romántica en Francia. La desilusión con los empañados ideales de la revolución y el imperio afectaron a toda una generación de artistas franceses posteriores a 1812. La abrumadora escena que Théodore Géricault pintó en 1819 de los restos de la tripulación abandonada del navío *Medusa* esparce lo más abyecto de esos cuerpos ante la cara del espectador (ilustración 49). El impresionante poder del mar queda relegado en favor de la exposición implacable de sus efectos en el cuerpo humano. Géricault se procuró cadáveres reales de la morgue con los que trabajar (nuevamente, criminales ejecutados) y de este enorme cuadro parece exudar un olor a putrefacción. *La balsa de la Medusa* subvirtió radicalmente las expectativas del público de la época ante la gran maquinaria académica, dedicando el tema a un sufrimiento inimaginable sin tener absolutamente ninguna razón de peso. De



49. Théodore Géricault, *La Balsa de la Medusa*, 1819, óleo sobre lienzo. Musée du Louvre, París. Créditos fotográficos: Erich Lessing/Art Resouce, NY.

hecho, el público era consciente del escándalo político que rodeó al abandono de la tripulación del *Medusa* por sus oficiales mientras se hundía el barco. Géricault hace que la balsa se venga hacia nosotros para que podamos ver claramente a estos hombres sacrificados en el altar del clientelismo político, la cobardía y la mendacidad⁴².

⁴² Sobre las consecuencias políticas del cuadro de Géricault, véase: Nina Athanassoglou-Kallmyer, «Géricault Severed Head and Limbs: The Politics and Aesthetics of the Scaffold», *Art Bulletin* 74 (diciembre de 1992), págs. 599 y 618, y su libro, *Théodore Géricault* (Londres: Phaidon Press, 2010); Darcy Grimaldo Grigsby, *Extremities: Painting Empire in Post-Revolutionary France* (New Haven, CT: Yale University Press, 2001), y Albert Alhadeff, «The Raft of the Medusa»: Géricault, Art, and Race (Munich: Prestel, 2002). Un estudio pionero es el de Lorentz Eitner, *Géricault's «Raft of the Medusa»* (Nueva York: Praeger, 1972).

Aunque Goethe denostaba a los artistas que describía como «Imaginadores», con sus subgrupos, «Phantomisten, Phantasmisten, Nebulisten, Schwebler und Nebler»⁴³, su poema épico, *Fausto*, fue un icono para ellos porque tocaba el tema de los deseos satisfechos a través de pactos satánicos. Al invertir la idea de genio artístico como don divino, muchos románticos lo proyectaron como una especie de posesión demoníaca⁴⁴. Inversamente, en los círculos románticos la enfermedad y la locura también se interpretaron como señales de genio artístico. En su ensayo *La esencia de la risa*, Baudelaire escribió que «la risa es satánica, luego es profundamente humana. En el hombre se encuentra el resultado de la risa en la consecuencia de su propia superioridad»⁴⁵.

Baudelaire dedicó dos ensayos al genio de Edgar Allan Poe, cuyos *Cuentos de lo grotesco y arabesco* se publicaron en 1840 y fueron recibidos con entusiasmo en Francia muy poco después. En el prefacio, Poe explicaba la elección del título:

⁴³ Johann Wolfgang von Goethe, *Goethes Werke* (Weimar: Hermann Bölaus Nachfolger, 1953), 47, págs. 196-98. (Para la traducción al castellano de las obras de Goethe, *op. cit.*)

⁴⁴ Nina Athanassoglou-Kallmyer analiza las ideas románticas del genio creativo entremezclado con la locura, la enfermedad o la posesión demoníaca en su ensayo ejemplar sobre la persona pública cultivada por el músico Nicolo Paganini, «Blemished Physiologies: Delacroix, Paganini and the Cholera Epidemic of 1832», *Art Bulletin* 83 (diciembre de 2001), págs. 686-710, y en Connelly, ed., *Modern Art and the Grotesque*, págs. 98-138. Véase, también: Mario Praz, «The Beauty of Medusa» y «The Metamorphosis of Satan», en *The Romantic Agony* (Oxford: Oxford University Press, 1951). (La traducción al castellano de esta obra de Mario Praz es de Ruben Monetti, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Madrid: El Acantilado, 1999. N.T.) Sobre la interpretación romántica de lo cómico-grotesco como motivo central para la sensibilidad moderna, véase: Nina Athanassoglou-Kallmyer, *Eugène Delacroix: Prints, Politics, and Satire* (New Haven, CT: Yale University Press, 1991), capítulo 7.

⁴⁵ Baudelaire, «L'Essence du rire», 1, pág. 219. (Traducción castellana, pág. 94.)

«los epítetos ‘grotesco’ y ‘arabesco’ pueden encontrarse para indicar con suficiente precisión el tono que prevalece en los relatos aquí publicados... esto me lleva a pensar que el ‘Arabesco’ prevalece en mis relatos serios, lo cual ha llevado a uno o dos críticos a fiscalizarme, con toda su amistad, con lo que les ha complacido denominar como ‘alemanizante’ y sombrío... si en muchos de mis escritos el terror había sido la tesis, sostengo que el terror no es propiamente alemán, sino que pertenece al alma; he deducido este terror solo de sus fuentes legítimas, y lo he llevado tan solo a sus resultados legítimos»*. Las historias de Poe fusionan la fantasía del arabesco con asociaciones más oscuras con lo grotesco, enfatizando el terror subyacente que sus realidades cambiantes puede provocar. En este sentido, el arabesco sugiere una curvatura de la realidad, una experiencia psíquica u oculta que es equivalente a mirarse en un espejo distorsionado. Los relatos de Poe crean un sentimiento creciente de miedo a través de pequeños detalles, desplegando la historia como un arabesco sinuoso en el que nos vemos empujados alrededor del arco curvado de la historia, cada vez estamos más seguros de que, de pronto, nos enfrentaremos a algo horrible y que seremos incapaces de verlo a tiempo como para huir. Como la literatura trabaja en el mundo temporal y las imágenes en el espacial, este elemento de horror fue difícil de captar por parte de los artistas. Piranesi lo hizo con sus prisiones imaginarias y, a mediados del siglo XIX, Charles Méryon encontró los medios para hacerlo a través de sus aguafuertes de los viejos barrios de París.

La obra de Méryon es pequeña; murió mentalmente enfermo, a la edad de cuarenta y seis años, pero su trabajo se

* *Cuentos de lo grotesco y lo arabesco* se publicaron en castellano en 1946, en una traducción de Lasso de la Vega, Madrid, El carro de estrellas, pero, la magnífica traducción de Julio Cortázar de los *Cuentos completos* de Poe es, sin duda, mejor opción, reeditada en Madrid: Alianza editorial, 2002. (N.T.)

había ganado los elogios de Baudelaire y de Hugo. Al igual que ellos, Méryon estaba enamorado de Poe (a medida que su enfermedad mental empeoraba, Méryon se comparaba con el orangután asesino del cuento de Poe, «Los asesinatos de la Rue Morgue») y sus imágenes combinaban espacios urbanos sórdidos y manchados con extraños detalles: la sombra de una esfinge debajo de un puente, albatros y águilas enormes zambulléndose en el Sena, un cuerpo sacado del río. Méryon creó su serie *Eux-fortes sur Paris* (1850-54) cuando la modernización de París estaba teniendo lugar. Sus composiciones presentan los barrios medievales que estaban siendo demolidos para dar paso a bulevares y plazas públicas. El artista desdeñaba los valores progresistas implícitos en estas «mejoras». En su grabado más conocido de la serie, una gárgola monstruosa vigila los tejados de la ciudad parapetada en Nôtre-Dame de París (ilustración 50). En la distancia entre el *stryge* o «vampiro» se encuentra la Torre de St.-Jacques. Señalando su grabado de esta gárgola (en realidad una criatura de tintes medievales añadida por Viollet-le-Duc durante la restauración de la catedral), Méryon afirmaba, «el monstruo es mío y de todos los hombres que construyeron la Torre de St.-Jacques... Significa estupidez, crueldad, vicio, hipocresía... todo ello se ha reunido en esta bestia». Mofándose de la arrogancia de los parisinos modernos, Méryon continuaba: «Mis camaradas son muchachos sensibles. Nunca les atormenta este monstruo. Como lo más importante para ellos es la plaza moderna, la torre medieval es mero accidente»⁴⁶.

Resulta sorprendente que, en las últimas décadas del siglo XIX, las representaciones de lo demoníaco se convirtie-

⁴⁶ El relato de Jules Andrieu de su conversación con Méryon, publicado por Frederick Wedmore en *Méryon and Méryon Paris* (Londres: A. W. Thibaudau, 1879), págs. 44-45. Para un análisis más pormenorizado de *Le stryge*, véase: Michael Camille, *The Gargoyles of Notre-Dame: Medievalism and the Monsters of Modernity* (Chicago: University of Chicago Press, 2009).



*Insatiable vampire, étrange figure
Sur la Grande Rue devant sa place.*

50. Charles Méryon, *Le stryge (El vampiro)*, 1853. Aguafuerte. Donación de Myron A. Hofer, en memoria de su madre, Mrs. Charles Hofer. Imagen, cortesía de la National Gallery of Art, Washington, DC.

ran en algo casi exclusivamente femenino. Podría argumentarse que la iconografía tan trillada de esqueletos, demonios y brujas tenía un poder cada vez menor para inspirar miedo en el público de *fin-de-siècle*. Como ya hemos visto, las mujeres temibles ya había desempeñado un papel importante en la tradición de *diablerie*, pero la explosión de la imaginaria

de la *femme fatale* y la virulencia de muchas de sus representaciones señalan una crisis cultural real en la Europa moderna e industrial. Las grandes estructuras familiares tradicionales y las jerarquías sociales se desmoronaban mientras el poder de la industria y el capital reescribían el paisaje urbano y los códigos sociales. A medida que los comportamientos aceptados y los espacios públicos para las «damas» iban limitándose cada vez más, el miedo a la mujer perdida o, mejor dicho, el miedo a la sexualidad de la mujer perdida, se hacía cada vez mayor. Los nacientes movimientos feministas contribuyeron aún más a la histeria relacionada con la mujer fuera de lugar. La prostituta apareció como gran tema en el arte y la literatura del siglo XIX porque operaba en esos límites sociales cambiantes y porque encarnaba otras dos amenazas ante la nueva modernidad urbana: la criminalidad y la enfermedad.

El cuerpo de la prostituta era objeto de un sarcasmo extremo, a veces postulado como estudio científico serio. Charles Bernheimer y Sander Gilman, en particular, han mostrado hasta qué punto los estudios científicos equiparaban a la prostituta con la animalidad y la degeneración, clasificándola junto con los que eran genéticamente inferiores, especialmente la clase trabajadora urbana y los «primitivos»⁴⁷. Podemos encontrar un ejemplo particularmente alarmante en la obra de Alexander Parent-Duchâtelet, doctor e higienista público que hizo su reputación estudiando sistemas de alcantarillado público, cementerios y patios de carniceros. En 1836, Parent-Duchâtelet publicó un estudio en dos volúmenes, *De la prostitution dans la ville de Paris*, donde proponía que su solución práctica real para el alcantarillado debía aplicarse al problema de la prostitución desenfrenada. Como prólogo a su obra escribió:

⁴⁷ Charles Bernheimer, *Figures of III Repute: Representing Prostitution in Nineteenth-Century France* (Durham, NC: Duke University Press, 1997), y Gilman, *Difference and Pathology*.

Encuentro en muchas mentes una desaprobación particular de las funciones de todos aquellos que tratan con prostitutas... muchos, incluso los más ilustrados, se sorprenden al ver que estoy realizando una investigación, según ellos, tan desagradable... si pudiera, sin ofender a nadie, manejar la materia pútrida, pasar parte de mi tiempo en las calles y vivir en medio de los productos más despreciables y desagradables de las congregaciones humanas, ¿entonces no podría sonrojarme al abordar una alcantarilla (fosa aséptica) de otro tipo (una más vil, lo admito, que todas las demás) con la esperanza de extraer algún bien al examinar todos los aspectos que nos puede ofrecer?⁴⁸

Las presunciones que subyacen a las estadísticas y diagramas de Parent-Duchâtelet no eran en absoluto atípicas en el pensamiento del siglo XIX. La asociación del cuerpo de la prostituta con la enfermedad, el excremento y la putrefacción fue algo muy repetido por escritores tan influyentes y dispares como Michelet, Zola y Baudelaire. Henry Monnier citaba directamente a Parent-Duchâtelet en el prólogo a *Les Bas-fonds de la société* (1862)⁴⁹. Por utilizar la descripción de Hugo: su cuerpo era «la monstruosa encarnación de la enfermedad». En *Les Fleurs du mal*, Baudelaire incluía un poema en el que dos amantes de paseo se encuentran con el esqueleto de un animal putrefacto, cubierto de moscas, que comparan entonces con una prostituta, *le fille lubrique*, con las piernas alzadas al aire. Otro ejemplo vivo es el destino de la protagonista de *Nana*, la novela de Émile Zola. Nana es una prostituta que comienza sus aventuras amorosas y de placer como una joven atractiva y termina como un cadáver corroído,

cuyo rostro ha sido borrado literalmente por la enfermedad, hundido en un «cúmulo de pus y sangre». Cuando la contrapartida realista de Zola, Édouard Manet, enfrentó a los parisinos con su Olympia moderna en 1865, los críticos desatados vieron la enfermedad en su cuerpo pintado, comparando repetidamente su color con el de los cuerpos enfermos o en descomposición que se podían ver en la morgue⁵⁰.

Esta asociación obsesiva de la prostituta con la putrefacción y el excremento revela una aversión intensa hacia la sexualidad femenina⁵¹. En suma, el cuerpo de la prostituta era abyecto, se describía como poco más que «un montón de basura acumulado bajo la piel humana»⁵². Es la época en la que floreció la imagería de la *femme fatale*⁵³. Gustave Moreau

⁵⁰ Véase T. J. Clark, «Olympia's Choice», en *The Painter of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1984); véase, también, Bernheimer, *Figure of III Repute*, capítulo 4, así como Hollis Clayson, *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era* (New Haven, CT: Yale University Press, 1991).

⁵¹ Bernheimer, *Figure of III Repute*, pág. 4.

⁵² Esta afirmación, aunque parezca increíble, fue proferida por una partidaria del naciente movimiento feminista y de la abolición de los burdeles, Louis Flaux, *Les maisons de la tolérance: Leur fermeture* (París: Georges Carré, 1892), pág. 281.

⁵³ Véase, especialmente: Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture* (Oxford: Oxford University Press, 1986); Elizabeth K. Menon, *Evil by Design: The Creation and Marketing of the Femme Fatale* (Urbana: University of Illinois Press, 2006); Mary Louis Roberts, *Disruptive Acts: The New Woman in Fin-de-Siècle France* (Chicago: University of Chicago Press, 2002), y Patricia Mathews, *Passionate Discontent: Creativity, Gender, and French Symbolist Art* (Chicago: University of Chicago Press, 1999). Elizabeth Child ha mostrado que incluso las mujeres que habitan los paisajes idílicos del Pacífico Sur de Gauguin a veces se han señalado como amenazadoras o potencialmente monstruosas: «es la huella de la animalidad, de ser mujer y al mismo tiempo sugerir algo más, lo que las sitúa... en el límite entre la humanidad europea normativa y lo grotesco etnográfico». «Eden's Other: Gauguin and the Ethnographic Grotesque», en Connelly, ed., *Modern Art and the Grotesque*, págs. 175-92.

⁴⁸ Alexandre Parent-Duchâtelet, *De la prostitution dans la ville de Paris* [1836] (París: J.-B. Baillière, 1857), 1, pág. 6.

⁴⁹ Henry Monnier, *Le Bas-Fonds de la société* (París: Jules Claye, 1862). La edición belga de la obra de Monnier llevaba una portada de Félicien Rops.

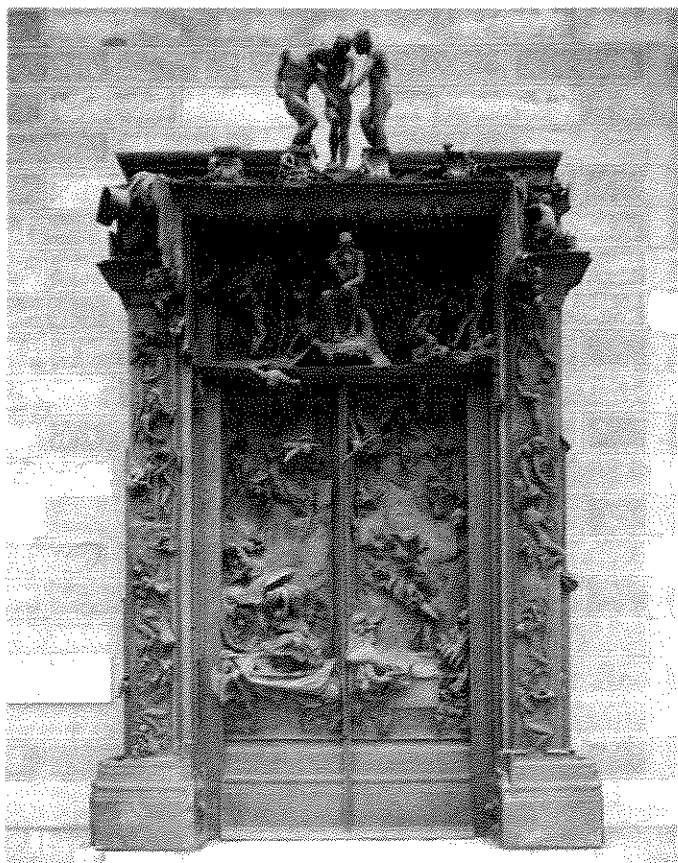
inauguró el camino con sus cuadros vaporosamente ornamentados de mujeres bellas y perversas. En su cuadro de Salomé, 1874 (ilustración 51), Moreau esboza patrones arquitectónicos aquí y allá, creando un escenario muy trabajado donde coloca una extraña y perversa joya: la cabeza de Juan el Bautista. Es como si todo este ornamento se congelara repentinamente en una cabeza grotesca y sanguinolienta. La decadencia de esta atrocidad esteticista queda realzada por el uso de una ornamentación vagamente asiática. J.-K. Huysmans describió la Salomé de Moreau de forma muy parecida a Medusa: «una auténtica Ramera del Apocalipsis... una bestia monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, que envenena a... todos los que se le acercan, todos los que la ven, todos los que la tocan»⁵⁴. Las representaciones de Edward Munch de *femmes fatales* fueron más personales y obsesivas. La imaginería largamente asociada a Medusa cobró nuevas energías debido a las ansiedades decimonónicas ante el cambio, los límites ambiguos y cambiantes de las mujeres sexualizadas, las figuras femeninas de Munch beben de esta tradición. En imágenes como *Vampiro* (1893) y *Cenizas* (1894), el pelo a modo de serpiente de la mujer se enrosca alrededor de su presa. Munch nunca muestra los pies de la mujer en sus representaciones de cuerpo entero; en cambio, sus vestidos caen sinuosamente (envolviendo a sus parejas masculinas a ser posible), como las faldas de Medusa que Hugo describía con tanta viveza.

Las imponentes *Puertas del Infierno* de Auguste Rodin fusionan estos temas de deseo sexual y muerte en forma monumental (ilustración 52). Este ingente proyecto ocupó la mente del artista durante casi treinta años (1880-1917) y funcionó también como semillero de ideas artísticas. Varias figuras aparecen más de una vez, dadas la vuelta, invertidas,

⁵⁴ Joris-Karl Huysmans, *À Rebours* [1884] (París: Editions Fasquelle, 968), págs. 86-87. (Edición española cit.)



51. Gustave Moreau, *La aparición*, 1874. Musée Gustave Moreau, París. Créditos fotográficos: Erich Lessing/Art Resource, NY.



52. Auguste Rodin, *Las Puertas del Infierno*, 1800-1917. Bronce, Kunstgewerbemuseum, Zurich. Créditos fotográficos: Erich Lessing/Art Resource, NY.

emparejadas con otras y, por supuesto, algunas figuras adoptarán vidas independientes como esculturas individuales (*El pensador*, *Las tres sombras*, *El hijo pródigo*, etc.)⁵⁵. Rodin con-

⁵⁵ Leo Steinberg, «Rodin», en *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art* (Oxford: Oxford University Press, 1972), págs. 322-404.

cebía estas puertas monumentales (de casi 20 pies de altura) como su interpretación moderna del *Infierno* de Dante y, de hecho, el poeta aparece sentado, siniestramente, encima del umbral. Una fuente de inspiración inicial para las puertas fueron las famosas *Puertas del Paraíso* (1425-52), de Lorenzo Ghiberti, que exhibían paneles representando figuras idealizadas en un espacio en perspectiva. Escenas del Antiguo Testamento en el vano izquierdo interactúan simbólicamente con las escenas del Nuevo Testamento a la derecha. Es una visión renacentista de claridad, de certidumbre y orden. *Las Puertas del infierno* de Rodin dan la vuelta a todos los aspectos de la obra de Ghiberti. Lo más sorprendente es su increíble materialidad. La sensación generalizada que produce el original de escayola, pero también el bronce fundido (póstumamente), es de una masa pesada, espesa. Las figuras luchan por emerger de la espesa exudación, algunas se empujan fuera de los límites de la puerta, mientras que otras se hunden en el olvido. Si cada uno de los vanos de Ghiberti presentaba un cuadro al que mirar, las figuras de Rodin se proyectan hacia nosotros creando una extraña ausencia de plano. Dentro de las puertas no hay un arriba y abajo claros, de hecho, son como gigantes placas de Petri donde, tras haberse cultivado la lujuria, tras exóticos crecimientos, súbitamente todo hubiera llegado a su final.

Rodin estaba fascinado con los poderes fértiles y metamórficos de la naturaleza y lo expresó a través de retratos marcadamente físicos de la sexualidad y el deseo. Sus figuras, sobre todo las femeninas, se mueven con una carnalidad desinhibida y aparecen representadas de formas totalmente nuevas para el arte occidental⁵⁶. Sin embargo, una sensación

⁵⁶ Véase el catálogo de exposición *Rodin/Beuys*, editado por Pamela Kort (Frankfurt: Schirn Kunsthalle, 2005), que explora los vínculos sorprendentes entre estos dos artistas y también investiga en profundidad las agudadas de Rodin, donde las figuras parecen flotar en piscinas acuáticas.

de desesperación y oscuridad todavía permea la obra, batiendo figuras humanas contorsionadas, incapaces de surgir del material del que están hechas. Es evidente que Rodin admiraba a su poeta coetáneo, Baudelaire, así como a Dante. *Las puertas del Infierno* tienen un elocuente parecido con otra meditación sobre la carnalidad, la de El Bosco en *El jardín de las delicias*. Aquí, también vemos figuras nadando por todo el espacio, la obra desprende una calidad alucinatoria decididamente invertida. Las formas metamórficas, más o menos limitadas por las estructuras simétricas de la puerta, sugieren otra conexión intuitiva con el arabesco ornamental. Es digno de mención que *Las puertas del Infierno* fueran originalmente un encargo para el Museo de Artes Decorativas. Sin embargo, hay una extraña sensación de ausencia de función. Las puertas de Ghiberti funcionan realmente como tales. Nos dan paso al baptisterio del *duomo* de Florencia, lugar donde el creyente inicia su viaje espiritual. *Las Puertas del Infierno* son autónomas. El espectador no puede caminar a su través hacia una especie de espacio simbólico, más bien, su superficie temblorosa sugiere que podemos vernos empujados a esta vorágine viscosa en cualquier momento.

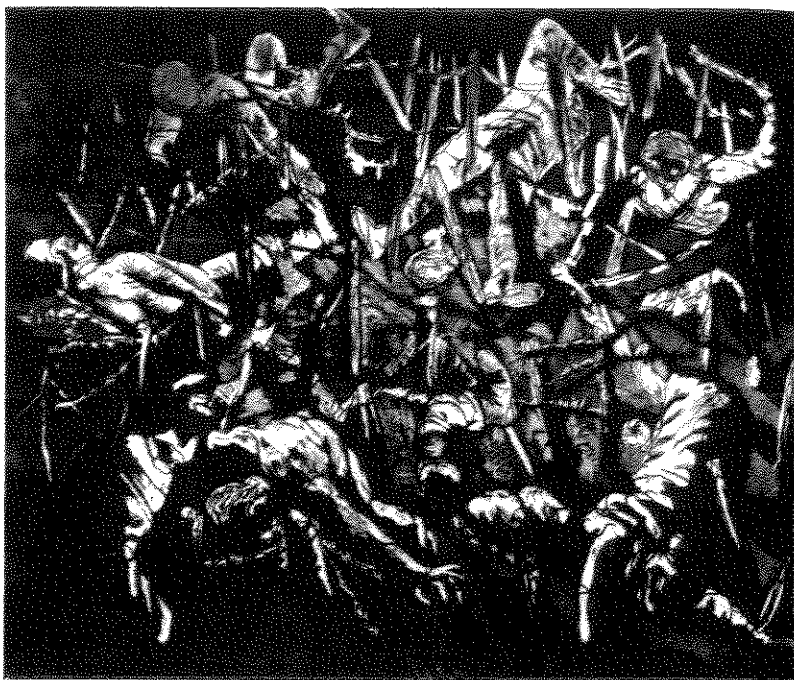
La violencia extrema de las dos Guerras Mundiales y sus innumerables atrocidades a más pequeña escala proporcionaron a los artistas modernos amplio material para los grotescos más oscuros. Existen muchas obras maestras: *Europa después de la lluvia*, obra tan inquietante de Max Ernst, que utiliza la decalcomanía⁵⁷ para representar a una civilización pulverizada más allá de lo irreconocible; el *Guernica* de Picasso (1937) y la serie de grabados de Otto Dix *Der Krieg* (1924),

⁵⁷ Decalcomanía era una de las muchas técnicas surrealistas, que buscaba eliminar la intención y estimular el subconsciente. El artista comenzaba un cuadro por «accidente», aplicando pintura al papel o al lienzo, doblando o plegando sus superficies y después despegándolas para crear un patrón.

que incluía una versión moderna de la Danza de la Muerte medieval (ilustración 53) entre sus cincuenta y un grabados. Dix se inspiró en *Los desastres de la guerra* de Goya, pero ahora exhibe los horrores de la lucha de trincheras de la Primera Guerra Mundial: cuerpos destrozados y carne desgarrada aparecen retorcidos en el barbecho de una tierra de nadie. Forman una especie de memorial en forma de corona que reprocha amargamente a los condecorados y alabados políticos oportunistas que Dix tanto despreciaba. La obra de Dalí *Construcción blanda con judías hervidas (Premonición de la Guerra Civil)* (ilustración 54) recuerda extrañamente a la imagen de Saturno de Goya, pues es monstruosa y abyecta, suscita terror y aversión⁵⁸. Dalí retrata también a este monstruo hermafrodita desde un punto de vista bajo, equiparando su escala extrema con su increíble violencia. Más allá del asombro visual inmediato, el tema más profundamente perturbador es que este monstruo está en guerra consigo mismo, desmembrando su futuro. A pesar de lo poderosas que pueden ser estas imágenes individualmente, la respuesta en las artes visuales a la violencia monumental de las guerras del siglo XX fue sorprendentemente silenciada. Esto solo puede explicarse en parte porque la cuota de documentación y comentarios visuales de entonces se convirtieron en territorio de la fotografía y el cine.

Era violencia física lo que se expresaba a través de las artes visuales del siglo precedente (y también en el cine), el tipo de trauma interior enmascarado por las apariencias. Surrealistas como Ernst, Dalí, Magritte y Tanguy proporcionaron una dimensión abiertamente psicológica al *Traumwerk*, creando una sensación de lo extraño y alucinatorio en sus escenas. Wolfgang Kayser hizo explícita esta conexión, afirmando que los surrealistas eran los verdaderos herederos de lo grotesco en el

⁵⁸ Robin Adèle Greeley, *Surrealism and the Spanish Civil War* (New Haven, CT: Yale University Press, 2006).

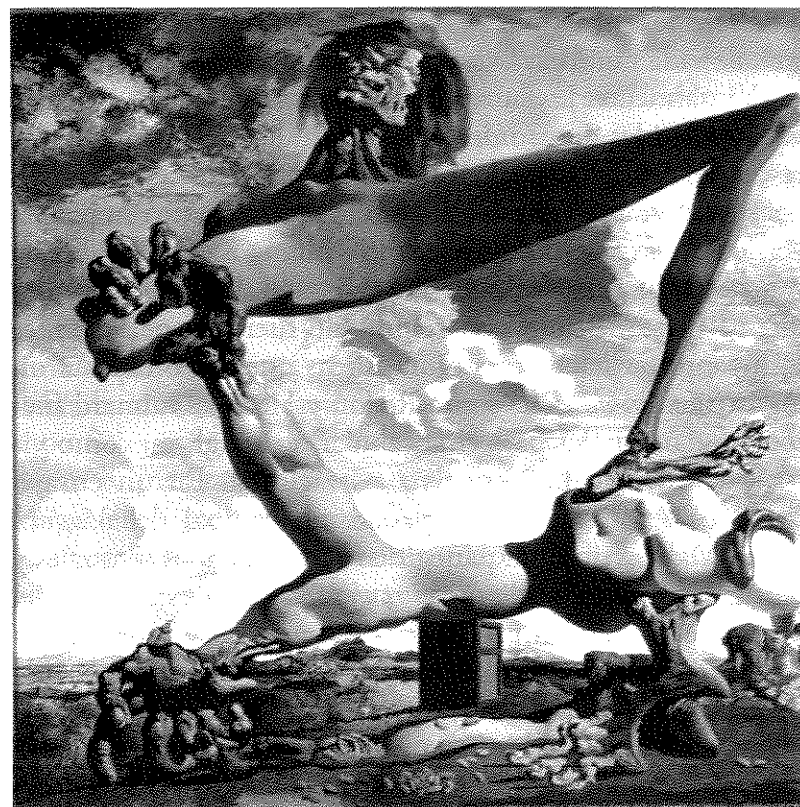


53. Otto Dix, Copyright. ARS, NY. *Danza de la Muerte en 1917 – la Colina de los muertos*, 1924, de la serie, *Der Krieg*.

Aguafuerte y aguatinata. Créditos fotográficos: Snark/Art Resource. NY. Copyright. 2003 Artist Right Society (ARS), Nueva York/VG Bild-Kunst, Bonn.

siglo XX. Sin embargo, Kayser estaba escribiendo su estudio en los oscuros años de la posguerra en Alemania, por lo que no resulta sorprendente que definiera lo grotesco como «un mundo aparte» y su uso, como un intento de «invocar y someter los aspectos demoníacos del mundo»⁵⁹. Como ya hemos visto, los sueños y alucinaciones habían estado vinculados desde hacía tiempo con las combinaciones y metamor-

⁵⁹ Kayser, *The Grotesque in Art and Literature*, págs. 184, 188 (traducción castellana, pág. 296).



54. Salvador Dalí, *Construcciones blandas con judías cocidas* (*Premonición de la Guerra Civil*), 1936. Óleo sobre lienzo. The Louise and Walter Arensberg Collection, 1950. The Philadelphia Museum of Art, Filadelfia. Créditos fotográficos: The Philadelphia Museum of Art/Art Resource, NY. Copyright. 2009 Salvador Dalí, Gala-Salvador Dalí Foundation/Artist Rights Society (ARS), Nueva York.

fosis inesperadas de lo grotesco. Las influyentes teorías de Freud proporcionaron una estructura de trabajo mucho más sistemática a través de la cual los artistas podían explorar este mundo aparte. La obsesión *fin-de-siècle* con la *femme fatale* encontró nuevas fuerzas en el surrealismo, perpetuando las

asociaciones entre mujer y deterioro con insectos y otras formas de vida mínimas⁶⁰.

Visualmente, los surrealistas beben de numerosas fuentes ya establecidas dentro de la tradición de la imaginaria grotesca, particularmente de las tradiciones del norte de Europa del siglo XVI. Salvador Dalí, por ejemplo, inventó su propia versión de las *Songes drolatiques*⁶¹. Wolfgang Kayser señala que muchas formas surrealistas recordaban al *Knorpelgrotesken* y que El Bosco, Bruegel y Arcimboldo fueron especialmente influyentes⁶². Las formas biomórficas que tanto explotaron los artistas *fin-de-siècle* como Redon y Hector Guimard fueron fundamentales para el vocabulario surrealista, como visualizaciones de lo instintivo e irracional. En un ensayo titulado «Aparición del imperialismo caníbal del *Modern Style*», Dalí escribió un panegírico a las calidades sensuales y perturbadoras de los diseños *art nouveau* de las estaciones del Metro de París, acompañado por fotografías de Brassai con primeros planos⁶³.

Uno de los elementos grotescos más significativos del surrealismo era su predilección por el juego. Las asociaciones

⁶⁰ Véase Katherine Conley, *Automatic Women: The Representation of Women in Surrealism* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1996), y Whitney Chadwick, «An Infinite Play of Empty Mirrors», en Whitney Chadwick, ed., *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-Representation* (Cambridge, MA: MIT Press, 1998).

⁶¹ Béatrice de Andia, *De Rabelais a Dalí: Les Songes drolatiques de Pantagruel* (Association des Amis d'Azay-le-Rideau, 1994).

⁶² Kayser, *The Grotesques in Art and Literature*, págs. 170-72 (traducción castellana, págs. 287-289).

⁶³ En *Minotaure* 3-4 (diciembre de 1933). Entre estos textos sobre los sinuosos y sugestivos primeros planos de Guimard fundidos en hierro se incluyen, «¿Cómeme!» y «¡Yo también!». (La traducción al castellano de «Aparición del imperialismo caníbal del *Modern Style*» es de Carmen Artal y aparece incluida en *Los cornudos del viejo arte moderno*, Barcelona: Tusquets, 1990, 2000 y 2004, publicada originalmente en francés como *Les Cocus du vieil art moderne*, en 1956. N.T.)

del monólogo interior, la escritura automática, las manchas y formaciones sugerentes creadas a través de la decalcomanía y el *frottage* eran todas ellas, juegos para desestabilizar la mente racional, intencional. Dicho en el vocabulario grotesco, todos eran conductos hacia el *Spielraum*, donde se jugaba con la «realidad». En la publicación surrealista *Minotaure*, editada entre 1933 y 1939, André Breton citaba como precedente las pinturas de Victor Hugo, que inclinaba la mesa para experimentar con manchas y aguadas, así como la observación de un Leonardo da Vinci ya anciano, que afirmaba que el artista debía buscar la inspiración en las manchas informes y en las superficies irregulares de los muros desconchados⁶⁴. Breton, en su primer manifiesto surrealista (1924), mencionaba a Hugo (entre otros) como uno de ellos, afirmando que «Hugo es surrealista, cuando no es estúpido». Dalí, Tanguy y Magritte crean chistes ilusionistas igualmente sofisticados, como los manieristas, explotando nuestra confianza en esta ficción para enredar en su alucinación. En algunas composiciones, Dalí encaja una realidad en otra, mezclando vastos espacios, creando una especie de arabescos⁶⁵. Las imágenes de Magritte crean una sensación de extrañeza ante la fusión de lo que parece ser un sueño con la realidad mundana. Significativamente, Freud señalaba las numerosas conexiones entre el mundo de los sueños y el de los chistes en su estudio *Chistes y su relación con el inconsciente* (1905)⁶⁶. Afirmaba que en el proceso de formación (voluntario) de los chistes —encontrar

⁶⁴ André Breton, «Le message automatique», *Minotaure*, págs. 3-4.

⁶⁵ Un buen ejemplo de esta especie de arabesco es *Aparición de un rostro y un frutero en la playa* (1988), de Salvador Dalí.

⁶⁶ Sigmund Freud, *Jokes and Their Relation to the Unconscious* [1905], en *Works of Sigmund Freud*, traducción de Strachey, volumen 9. En el capítulo 6, Freud trabaja sobre su tesis de que los chistes y los sueños hacen uso del desplazamiento, la condensación y representación indirecta. Véase concretamente, Charlotte Stokes, «Collage as Jokework», *Leonardo* 15 (1982), págs. 199-204.

semejanzas inesperadas en cosas distintas, hallar el límite en que el sentido se desliza hacia el sinsentido, subrayando la plasticidad del lenguaje, jugando con sus convenciones— era sorprendentemente parecido a la formación (involuntaria) de los sueños. Estos paralelismos ya se habían establecido en el siglo XVI, como hemos visto, pero ahora emergían dentro de la estructura analítica de la psicología.

El mundo de los sueños del surrealismo concebía un mundo alienado y extraño que se ocultaba tras la capa del conocimiento racional. El *dictum* tan provocativo de Breton, «la belleza debe ser convulsiva o no será nada en absoluto»⁶⁷, captaba esta predilección surrealista por lo perverso. En esto, muchos surrealistas comulgaban con las *diableries* de El Bosco, Urs Graf, Lucas Cranach y Grünewald. Fascinados por el lado oscuro que se oculta en y entre lo cotidiano, estos artistas del siglo XVI consiguieron colocar a sus monstruos dentro de una estructura moral; los surrealistas, no.

En uno de los avances más importantes del siglo XX, a medida que las mujeres ganaban poder para representarse a sí mismas en las artes visuales, muchas se apropiaron del poder de la abyección de forma que podían sacar partido deliberadamente de la historia de la representación. Las mujeres no fueron las únicas que utilizaron la abyección de este modo. Los artistas homosexuales y/o pertenecientes a otras minorías también han utilizado lo abyecto para herir la mirada de aquellos que les convertían en monstruosos. En *El poder del horror*, Kristeva describía la abyección específicamente como la aversión o repulsión que experimentamos cuando nos encontramos con el cuerpo en su funcionamiento, es decir, ante sus sustancias y secreciones, su pérdida de control sobre su propia forma habitual. Resulta sorprendentemente chocante y provoca aversión, porque «nos retrotrae a la materialidad

en la que estamos inmersos»⁶⁸. Como lo carnavalesco, lo abyecto está enraizado en los procesos corporales y se desencadena cuando el cuerpo unificado se convierte en polisémico, abierto al mundo. Si lo carnavalesco produce risa ante las vulnerabilidades del cuerpo viviente y ostenta las convenciones sociales que intentaba ocultar, lo abyecto provoca un repentino horror, enfrentándonos a la mortalidad del cuerpo. La abyección, esgrimida por artistas como Ana Mendieta, Kiki Smith y Mona Hatoum, se convirtió en un medio para rechazar la mirada objetualizadora dirigida al cuerpo en general y al desnudo femenino en particular. Exponer los procesos corporales servía como medio para reconstituir su representación. Al igual que Frida Kahlo en su obra rompedora, estas artistas manejaron el cuerpo vivo, sentido, y sus procesos como un medio para afirmar una humanidad más profunda y común.

La imaginería de Kahlo se apropia del cuerpo traumático para afirmar su propia superioridad y desafiar los límites de los roles de género e identidad (ilustración 55). Su obra no tiene precedentes en las bellas artes (aunque Breton trató de colocar a Kahlo como surrealista), sino que bebe de la tradición religiosa y popular de la pintura de exvotos mejicana. Los exvotos son pequeñas imágenes que documentan el dolor y sufrimiento personales, a menudo con representaciones vivas y explícitas de heridas o dolencias. Suelen incluir descripciones escritas como parte de la imagen y se exhiben públicamente, bien para dar las gracias o para invocar ayuda divina. No es difícil imaginar que el sufrimiento que tuvo Kahlo durante toda su vida, debido a sus dolores físicos, junto al dolor emocional que suponía un matrimonio difícil, podía haber generado muchísimos exvotos; pero Kahlo era, por supuesto, una pintora inspirada, que llevó esta tradición popular a una

⁶⁷ André Breton, «La beauté sera convulsive», *Minotaure* 5 (1934), págs. 9-16.

⁶⁸ Michel Chaouli, «Van Gogh's Ear: Toward a Theory of Disgust», en Connelly, ed., *Modern Art and the Grotesque*, pág. 56.



55. Frida Kahlo, Copyright. ARS, NY, *Autorretrato con el pelo cortado*, 1940. Óleo sobre lienzo. Donación de Edgar Kaufmann, Jr. The Museum of Modern Art, Nueva York. Imagen digital. Copyright, The Museum of Modern Art/con autorización de SCALA/Art Resource, NY. Copyright. 2011. Banco de México Diego Rivera y Frida Kahlo Museum Trust, México D. F./Artists Rights Society (ARS), Nueva York.

fusión creativa con las convenciones de género y de etnia. El tema de su obra, sorprendente y profundamente original, es ella misma y, como consecuencia, las interpretaciones de sus imágenes se basan enormemente en lo biográfico⁶⁹. Aunque su historia personal está integrada en su imaginaria, no es más que el comienzo para poder explicar el impacto visceral y las contradicciones hipnóticas de sus composiciones. Su obra acaba definitivamente con cualquier expectativa, empleando un vocabulario de corazones expuestos, venas, sangre y cabello. Roland Frieis señala que Kahlo utiliza raíces y venas como las «líneas vitales» que unen a la gente «a la tierra y entre sí»⁷⁰.

Autorretrato con el pelo cortado (1940) presenta al espectador un furioso *Spielraum* de significados. Kahlo se sienta en medio de una habitación cubierta de su cabello. Viste un traje masculino. El verso de una canción aparece arriba: «Mira que si te quise, fue por tu pelo. Ahora que estás pelona, ya no te quiero.» Fue pintado poco después de que Kahlo se divorciara de su marido, Diego Rivera. Las ropas masculinas y la postura sugieren que ella está afirmando su propio poder, pero, simultáneamente, hay una pérdida de identidad. El traje grande y la forma en que su pelo está peinado hacia atrás añaden la desasosegante sensación de que está ocupando el lugar de su famoso marido y, posiblemente, su persona. Si las venas y las raíces son ejemplo de los vínculos que nos unen, los mechones de pelo que inundan

⁶⁹ Las obras clave en inglés son los dos libros de Hayden Herrera, *Frida: A Biography of Frida Kahlo* (Nueva York: Harper and Row, 1983) y *Frida Kahlo: The Paintings* (Nueva York: Harper and Collins, 1993). Existe una traducción al castellano de la obra de Hayden Herrera, *Frida*, Booklet, 2006; pero, además, contamos con mucha más bibliografía en nuestro idioma, desde el famoso *Diario* de Kahlo hasta el catálogo de la exposición más completa que se le ha hecho en España, *Frida Kahlo: Fondos del Museo Dolores Olmedo*, Santiago de Compostela: Caixa Galicia, octubre de 2005, que tuvo que ser prorrogada en el 2006. N.T.)

⁷⁰ Ronald J. Frieis, «The Fury and the Mire of Human Veins: Frida Kahlo and Rosario Castellanos», *Hispania* 87 (marzo de 2004), págs. 53-61.

la habitación indican vínculos rotos. Las tijeras que sostiene en una mano y el mechón de pelo en la otra indican que la propia Kahlo ha cometido este acto pero, ¿es un acto de venganza, de consuelo o de renuncia? No obstante, todo esto resulta secundario ante la abyección del cabello que inunda la escena. El cabello es lo que crea la profunda carga emocional de fascinación y aversión dentro del cuadro. El título se refiere al pelo cortado que todavía permanece en la cabeza de Kahlo, pero también a los mechones de pelo increíblemente animados que han caído. Incluso, parecen formar las palabras de la canción, que están pintadas con el mismo color y pincelada. El cabello de una mujer (como hemos visto en la *femme fatale*), es un arabesco simbólico del atractivo sexual, se vuelve desagradable y abyecto una vez cortado, «fuera de lugar». A un nivel, Kahlo mutila y menosprecia su pelo (que Ribera ostensiblemente amaba). Por otro, asienta su libertad para retorcerse y reproducirse (en este sentido, la obra presenta un parecido interesante con la historia de Medusa y el cuadro de Rubens analizado anteriormente)⁷¹. Al asumir la fragilidad mortal del cuerpo, desafiando las convenciones sociales, Frida Kahlo inauguraba una dirección nueva y fértil para lo grotesco traumático.

Lo abyecto a menudo está vinculado con lo informe o *l'informe*, tal y como escribe George Bataille en 1929, y esta relación merece un examen más detallado a través de las lentes de lo grotesco. La discusión de Bataille de *l'informe* fue breve y críptica, sus estudios sobre lo abyecto quedaron inacabados. Su entrada sobre lo informe fue publicada en el diario *Documents*, editado por el propio Bataille, como parte de una

⁷¹ Neil Cocks señala que Kahlo también efectuó otra inversión relativa al pelo al exagerar su vello facial (cejas y un ligero bigote) en sus autorretratos: «On Frida Kahlo's Moustache: A Reading of *Self-Portrait with Cropped Hair* and its Criticism», en Karin Lesnik-Oberstein, ed., *The Last Taboo: Women and Body Hair* (Manchester: Manchester University Press, 2006), págs. 191-208. Ver también Margaret A. Lindauer, *Devouring Frida* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1999).

obra posterior titulada «Dictionnaire», cuyo primer objetivo era atacar la presunta estabilidad de definiciones y categorías:

Un diccionario comenzaría a partir del momento en que ya no suministra el sentido, sino los usos de las palabras. Así, informe no es solamente un adjetivo con determinado sentido, sino también un término que sirve para descalificar, exigiendo generalmente que cada cosa tenga su forma. Lo que designa carece de derecho propio en cualquier sentido y se deja aplastar en todas partes como una araña o una lombriz. Haría falta, en efecto —para que los académicos estén contentos—, que el universo cobre forma. La filosofía entera no tiene otro objeto: se trata de ponerle un traje a lo que existe, un traje matemático. En cambio, afirmar que el universo no se asemeja a nada y que solo es informe significa que el universo es algo así como una araña o un escupitajo⁷².

Lo informe de Bataille está enraizado en la negación —negación de la forma, pero también negación de las construcciones intelectuales: categorías, definiciones, sistemas. Las operaciones de *l'informe* emblemático de la furia antiilustrada que conduce la obra de Bataille entrecortan las estructuras racionales, y lo hacen construyendo una superestructura aún más teórica. Esto resulta evidente en la exposición de 1996 en la que Yves-Alain Bois y Rosalind Krauss interpretaban las ideas de Bataille en relación al arte visual moderno y contemporáneo⁷³. El resultado es una serie de imágenes de moder-

⁷² Georges Bataille, «Informe», en «Dictionnaire», *Documents* 7 (diciembre de 1929), pág. 382. (Existe traducción al castellano, *La conjuración sagrada: Ensayos 1929-1939*, traducción de Silvio Mattoni, Buenos Aires: Adriana Hidalgo ed., 2003. N.T.)

⁷³ Bois and Krauss, *Formless: A User's Guide*. Véase, también: Hal Foster, *The Return of the Real* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996), y Foster, *Compulsive Beauty* (Cambridge, MA: MIT Press, 1993) (la traducción de *El retorno de lo real*, de Foster, es de Alfredo Brotons, Madrid: Akal, 2001, y la traducción de *Belleza compulsiva* es de Tamara Stuby, Buenos Aires: Adriana

nistas bien conocidos que «deshacen» la estética moderna (algo muy parecido a Ginger Rogers bailando con Fred Astaire —como dice el dicho— pero con tacones altos y hacia atrás). El texto propone deliberadamente no-categorías ilógicas que frustran sistemáticamente la estética moderna, solo para reafirmarla en una encarnación mucho más teórica e idealista. En muchos aspectos, la *User's Guide* presenta lo informe como una *maniera* moderna, una variante de los grutescos que cuestiona las convenciones artísticas e intelectuales, volviéndolas contra sí mismas. Del mismo modo que la anamorfosis renacentista utilizaba las herramientas de la perspectiva lineal para subvertir las mismas ilusiones que había creado, en el arte moderno lo informe reafirma la forma modernista y la abstracción continua en un plano teórico aún más amplio.

Bois y Krauss desautorizan la vinculación de lo abyecto con lo informe y eliminan sus expresiones artísticas de la exposición. Krauss denomina la relación como «ilegítima»⁷⁴, un término controvertido en la historia de lo grotesco. Desde su punto de vista, lo informe, tiene que ver con la pérdida de control —la pérdida de categorías «conocidas» y el colapso de la forma—. Krauss afirma: «considero a lo informe como algo estructural. Creo que es la manera que tuvo Bataille de agrupar toda una variedad de estrategias para derribar la forma de su pedestal. La palabra acuña un trabajo, un proceso; no es simplemente una manera de caracterizar sustancias corporales, de tal modo que los que en principio carecían de privilegios se conviertan en privilegiados —como ocurre hoy en día con el arte que invoca 'ab-

yección'—. Eso sería un balbuceo infantil, que Bataille no hubiera podido soportar»⁷⁵.

Dos de las observaciones de Krauss merecen cierta atención. Primero, su desaprobación de la abyección es una de las explicaciones más elocuentes, aunque ya manida, de por qué lo abyecto sin privilegios ha sido adoptado precisamente por las personas sin privilegios en la sociedad contemporánea. La desconexión entre las cuestiones formalistas planteadas por Krauss y las realidades culturales en que operan realza lo estrictamente estético, el marco «de bellas artes solo» que la *User's Guide* impone a lo informe. Ventilar lo abyecto en el arte como infantil o ilegítimo es subestimar las poderosas inversiones y reinversiones de los códigos sociales en la obra de artistas como Andrés Serrano, Kiki Smith, Hatoum y Rober Gober (aunque reconoce indirectamente el desafío más importante que suponen para el canon modernista)⁷⁶. Segundo, Krauss y Bois caracterizan lo informe como estructural, como un «trabajo», para después «poner lo informe a trabajar» durante el curso de cinco capítulos y doscientas doce páginas⁷⁷. La disyuntiva entre este esfuerzo intelectual intensivo y el breve y vago párrafo de Bataille no puede subestimarse. Bataille parece que lucha por encontrar una manera de transmitir algo de lo informe sin acabar con ello, aunque sea

⁷⁵ *Ibid.*, pág. 4.

⁷⁶ Los autores de *The User's Guide* no plantean distinciones relativas a las intenciones de los diversos tipos de imaginaria abyecta. Siendo ejemplos de abyección, Cindy Sherman y Mike Kelly pueden ser descritos legítimamente como regresivos, porque utilizan lo abyecto como una forma de degradación. Las representaciones de cuerpos femeninos con sustancias asquerosas o apéndices monstruosos de Sherman reafirman la degradación histórica de lo femenino, desde las imágenes medievales, pasando por El Bosco, hasta Hans Bellmer. Me gustaría afirmar que artistas como Ana Mendieta, Mona Hatoum, Andrés Serrano y Kiki Smith emplean los procesos corporales para un fin diferente: como medio para traumatizar la convención social.

⁷⁷ Bois y Kraus, *Formless: A User's Guide*, pág. 18.

Hidalgo ed., 2008); ver también Allen S. Weiss, *The Aesthetics of Excess* (Albany, NY: SUNY Press, 1989), y Weiss, *Shattered Forms: Art Brut, Phantasms, Modernism* (Albany, NY: Suny Press, 1992). En 1997, Joseph Koerner editó un número de *RES* 31 (primavera de 1997) dedicado a lo abyecto.

⁷⁴ Hal Foster, Benjamin Buchloh, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Denis Hollier y Helen Molesworth, «This Politic of Signifier II: A Conversation on the 'Informe' and the Abject», *October* 67 (invierno de 1994), pág. 3.

provisionalmente. Y lo que crea —arañas, escupitajos— es decididamente más repulsivo (y más cercano a la abyección) que las obras de arte que aparecen en la *User's Guide*. Bois y Krauss hacen énfasis en el acto de negación subyacente del «trabajo» de lo informe, pero su interpretación histórico-artística carece de la angustia y terrorífica alienación que invade la obra de Bataille. Su «momento desgarrador» cuando «se asomó a la herida abierta» del cráter del Etna (citado en el epígrafe de este capítulo) sugiere que lo que subyace a lo *informe* de Bataille es algo parecido a la desesperación y la amargura, que el lenguaje no es más poderoso que un escupitajo cuando nos enfrentamos a la «aterradora inestabilidad de las cosas»⁷⁸.

Si tanto lo abyecto como lo informe habitan en la disolución y el colapso, las distinciones que solemos establecer entre ellos recapitulan aquellas entre el cuerpo y la forma, la materia abyecta y la abstracción formal y, sobre todo, los constructos sobre lo femenino y lo masculino. Estas oposiciones binarias son sospechosas en cualquier tipo de grotesco, pero especialmente aquí. Es más útil pensar en lo informe y abyecto como dos cosas que están integradas entre sí, siendo la abyección la fundamental; la fina línea de defensa del ser. Lo informe exige que tengamos un entendimiento intelectual de las estructuras estéticas e intelectuales para poder experimentar su colapso. La abyección existe en el mundo corporal que todos experimentamos y suscita las respuestas corporales de repulsión y aversión. Más aún, las distinciones establecidas entre *l'informe* y la abyección están profundamente sexualizadas: la abyección como una operación de lo femenino, una ruptura del cuerpo carnal, y *l'informe* como una operación de lo masculino, una ruptura de constructos intelectuales. Kris-

teva localiza la experiencia original de la abyección en la sustancia primordial de la leche materna. La creciente aversión del bebé por la leche materna constituye el primer paso para convertirse en un ser independiente, para establecer un límite que convierte a madre e hijo en entidades separadas. La experiencia de la abyección nos ensimisma, involuntariamente, en una comunión corporal (como el combate entre Gilliatt y el *pieuvre*) de la que luchamos por reconstituírnos. El espectro de Bataille de la boca devoradora en la cumbre del Etna, un cráter ceniciento que vomita, es una no-cosa malevolente (*Unding*) que deshace cualquier esfuerzo por comprenderlo intelectualmente y, en consecuencia, aniquila el ser.

⁷⁸ En este texto, la descripción que hace Bataille de su experiencia en el Monte Etna es un falso recuerdo recobrado, ya que comenzaba con un paseo hacia la tumba de un ser querido, Laure, en una noche de oscuridad total.

Revelación

Juego profundo

Lo grotesco está enraizado en el cuerpo sensible y en el mundo terrenal que habita. A través de esta realidad inmanente e inmediata, los artistas han creado obras de gran poder. Lo grotesco revelador existe dentro de todas las tendencias analizadas en los capítulos anteriores: improvisación, subversión, incluso trauma. No comprende una tendencia en sí, más bien los límites extremos de las ya existentes, llegando al extremo en un esfuerzo por expresar una verdad profunda. La increíble imagen del profeta Jonás, de Miguel Ángel (ilustración 14), consigue exactamente esto, componer oposiciones y desplegar el juego imaginativo del grotesco ornamental para expresar el asombroso poder de la creación divina. Redoblando el drama, su contemporáneo Matthias Grünewald desata este poder devastador a través del cuerpo abyecto de Cristo crucificado (ilustración 61). Estos grotescos son el resultado de una imaginación profunda, alimentada por un hondo sentimiento, y tienen un impacto abrumador sobre el espectador.

Tal era el verdadero objetivo de lo grotesco, como exponía Pirro Ligorio, «sorprender y maravillar a los miserables mortales, encarnar en la medida de lo posible al intelecto preñado y

pleno de imaginación»¹. Es importante señalar que el propio Ligorio describía al intelecto y la imaginación como preñados y plenos, reconociendo la carnalidad de lo grotesco y su asociación con lo femenino. Ligorio fue uno de los pocos autores que reconocieron el poder revelador de lo grotesco y, por esta razón, resulta especialmente significativo que tuviera tanta cautela hacia lo grotesco y que previniera de su mal uso potencial. El gran escritor del siglo XIX John Ruskin también combinó el reconocimiento del poder grotesco con la consciencia de que podía seducir a lo más alto y lo más bajo de la naturaleza humana. Ruskin exploró lo grotesco revelador en profundidad y lo convirtió en una parte central de su teoría del arte. Como hemos visto, hubo muchos críticos que reconocieron el peligroso encanto de lo grotesco y que lo condenaron como demasiado decadente o demasiado bajo, pero no cabía la posibilidad de que el poder de lo grotesco revelara algo absolutamente profundo.

Ruskin combinó ambas cosas y, al hacerlo, unió directamente las acciones éticas de lo grotesco con las estéticas. Dicho de otro modo, Ruskin enfatizó los objetivos más altos a los que servía una imagen. Desde su punto de vista, los grotescos ornamentales que tanto cautivaron en el Renacimiento eran demasiado inocuos, ya que su austera mente victoriana fue incapaz de captar algún tipo de propósito en su ingenio. Era el tipo de grotesco que caracterizó como «deportivo», al describir los ornamentos de la *loggia* de Rafael como una «una estupidez elaborada y exquisita... un potaje artístico, compuesto de ninfas, cupidos y sátiros, con cabezas trituradas y zarpas de bestias salvajes domesticadas, y vegetales indescriptibles» (11: 162)². Irónicamente, el lenguaje descriptivo de

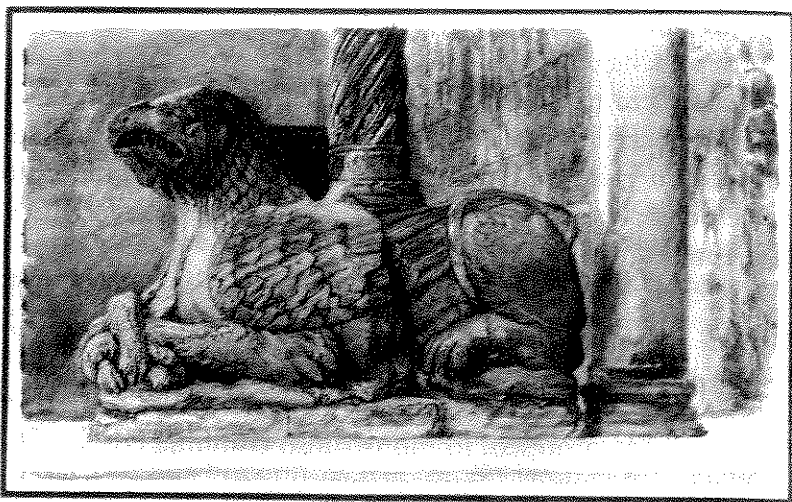
Ruskin emula la fértil invención de los grotescos de Rafael. Lo que deploraba eran aquellos grotescos que conmovían nuestra naturaleza más básica y tentaban a los espectadores a lo obsceno y cruel: «son evidencia del gusto por la contemplación de un vicio bestial y expresión del sarcasmo más bajo que es, creo, el estado más desesperado en que puede incurrir la mente humana» (11: 145).

Es en lo «grotesco noble» donde Ruskin encontró una imagen con poder revelador, sus extrañas e incipientes fusiones creaban un medio de expresión altamente poético y eran vehículo de los significados más exaltados. En la expresión más alta de lo grotesco, lo monstruoso combina con lo maravilloso, encarnando significados demasiado profundos para ser considerados como simplemente bellos. Ruskin escribió que, «en todas las épocas y en todas las naciones, el idealismo grotesco ha sido el elemento a través del cual se ha expresado la verdad más atroz y azarosa» (5: 134). Tomó como ejemplo un grifo lombardo del siglo XII (ilustración 56), uno de los dos guardianes que custodian el pórtico occidental del duomo de Verona, Italia, labrado sobre 1139 por un escultor conocido como Niccolò³. Ruskin describía los grifos como «las piezas más nobles de la escultura medieval en el norte de Italia». Las formas gemelas de los grifos y su significado se crean mediante cosas contiguas: león, águila, serpiente y ruedas, con un pórtico, columna y santuario. En vez de resolverlo en una unidad compacta, sus partes constituyentes son aparentes, por lo que contemplamos la credibilidad de la criatura, así como su imposibilidad. Los grifos sentados son, literal y figurativamente, pilares de la iglesia y guardianes del santuario.

¹ Coffin, «Pirro Ligorio», pág. 183.

² Ruskin, *The Works of John Ruskin*, las citas aparecen entre paréntesis en el texto. (En la edición española de *Las Piedras de Venecia* no aparece este capítulo dedicado a lo grotesco, por tanto, la traducción será mía. N.T.)

³ Niccolò fue responsable de la serie de esculturas para los pórticos del Duomo y San Zeno en Verona, así como para las iglesias de Ferrara, Piacenza y Modena. Véase Christine Verzár Bornstein, *Portals and Politics in the Early Italian City-State: The Sculpture of Nicholas in Context* (Parma: Instituto di Storia dell'Arte, 1988).



56. John Ruskin, *Grifo del pórtico occidental del duomo de Verona*, 1869. Education series 82. Grafito y gouache sobre papel. The Visitors of the Ashmolean Museum, Oxford.

Águila y león a un mismo tiempo, los grifos son reyes de la tierra y del aire que, al soportar literalmente las columnas del pórtico de la catedral, rinden pleitesía a un poder divino. Como criaturas míticas cuyos orígenes residen en el mundo antiguo, la fe cristiana se ha superpuesto literalmente a ellos⁴. El grifo lombardo, afirmaba Ruskin, era «una profunda expresión del simbolismo más apasionado» (5: 147).

El grotesco noble de Ruskin y los grifos medievales están muy alejados, de hecho, de lo que las academias artísticas oficiales sostienen como noble en las bellas artes. Los temas nobles se consideraban terreno exclusivo de la «pintura de historia»,

⁴ La serie de esculturas del duomo de Verona incluye sobre todo la representación de Roland, héroe cruzado, sugiriendo otra veta de significado más para el grifo, cuyos orígenes se remontan al Medio Oriente. Ruskin también vincula al grifo, que posee unas ruedas labradas bajo las alas, con la visión de Ezequiel.

que representaba personas de clase alta en escenas dramáticas sacadas de las grandes obras literarias. Estas dramatizaciones intelectuales estaban habitadas por figuras humanas idealizadas, perfectas en forma y acción. En sus gestos, emulaban literalmente los nobles sentimientos y acciones a los que debía aspirar el espectador. A Ruskin le horrorizaban estos sistemas cerrados y no creía en sus proclamas inherentes de universalidad. Cualesquiera que fuesen las virtudes que se fusionasen en estas formas perfectas e inalterables y estas composiciones cuidadosamente unificadas, eran virtudes que ya habían sido decididas de antemano. El único papel para el espectador que se enfrentara a este tipo de absolutos era la emulación incuestionable.

El sucinto y agudo resumen que hace Ruskin de lo grotesco aparece en su discurso sobre los grifos: «un buen grotesco es la expresión, en un momento y por una sucesión de símbolos unidos por una audaz y valiente conexión, de verdades que hubiera llevado mucho tiempo expresar con palabras, y cuya conexión queda para que el espectador la averigüe; los huecos, dejados o abandonados por la premura de la imaginación, forman el carácter grotesco» (5: 132-4). El ideal de Ruskin es de final abierto, se le ven las costuras, es polisémico y entremezclado⁵. Se crea gracias a una imaginación audaz e inspirada, que no se preocupa por reglas o jerarquías, y encierra una profunda verdad:

Observad, los trabajadores lombardos no hicieron todo esto porque lo hubieran pensado premeditadamente... simplemente, vieron a la bestia... la vieron con tanta claridad como estáis viendo las letras impresas en esta página... Y en todo esto, en cada parte y acción de la criatura, la imaginación *siempre* tiene razón... no se conoce o se preocupa, no más que un campesino trabajando con su pala y su hacha, lo que se quiere es encontrar nuestras teorías o fantasía. Sim-

⁵ Véase mi ensayo «The Stones of Venice: John Ruskin's Grotesque History of Art», en Connelly, ed., *Modern Art and the Grotesque*, págs. 245-78.

plemente sabe que está ahí, y trae la criatura positiva, sin errores, incuestionable. Así, al tomar la verdad de primera mano, la imaginación honesta lo gana todo; tiene su grifismo, su gracia y todo a la vez: pero el falso compositor, al no preocuparse de nada salvo de sí mismo y sus reglas, lo pierde todo –grifismo, gracia y todo (5: 143-6).

Lo más esencial del grotesco noble de Ruskin es que surge de la libre imaginación de su creador, sin las restricciones de las reglas del diseño o los cánones de belleza. Ruskin ya expresaba este argumento en un ensayo anterior, donde alababa la expresión individual y la imaginería inspirada de los artesanos medievales que (según teorizaba) lograron un gran avance creativo en su esfuerzo por encarnar las cosas del espíritu: «Volved a contemplar la antigua fachada de la catedral, donde tan a menudo habéis sonreído ante la fantástica ignorancia de los viejos escultores: examinad una vez más esos feos duendes, monstruos deformes y estatuas severas...; pero no os burléis de ellos, pues son signos de la vida y la libertad de cada trabajador que labró la piedra; una libertad de pensamiento y un rango en la escala del bienestar que ninguna ley, ni gremio, ni caridad puede asegurar; de hecho, la pretensión fundamental de toda Europa hoy en día debería ser volver a conseguir todo esto para sus hijos» (10: 193-94).

Curiosamente, Ruskin pensaba que las contradicciones y ambigüedades inherentes de lo grotesco permitían la misma libertad de elección para el espectador. Tal y como señalábamos en la introducción, Ruskin fue el primero en concebir la idea de lo grotesco como un espacio de potencial y elección para el espectador. En estos huecos, se dejan las conexiones «para que el espectador trabaje a partir de ellas por sí mismo»⁶. Para Ruskin,

⁶ Lucy Hartley, «Griffinism, Grace and All: The Riddle of the Grotesque in John Ruskin's *Modern Painters*», en Colin Trodd, Paul Barlo y David Amigoni, eds., *Victorian Culture and the Idea of the Grotesque* (Aldershot: Ashgate, 1999), págs. 83-87.

el elemento esencial de lo grotesco era que exigía al espectador actuar y emitir juicios de valor. La belleza, siendo una unidad completa y perfecta, no. Dicho de otro modo, lo grotesco no modelaba la virtud, como la belleza, sino que desafiaba al espectador a calcular qué podría ser la virtud, y después, elegir. Sin duda, Ruskin sentía que algunos grotescos eran autocomplacientes o perversos. Sin embargo, lo grotesco noble, para aquellos que pudieran establecer las conexiones dispares, aunque fuese momentáneamente, vislumbraba verdades profundas. Lo que ennoblecía a las imágenes de ese tipo es que iban más allá de sí mismas y desafiaban al espectador para que también lo hiciera. Es el tipo de nobleza que encontramos en la figura del Jonás de Miguel Ángel. La furia creativa del artista se revelaba a través de la torsión, las inversiones y oposiciones de Jonás, pero lo que hace que esta obra posea poder revelador es que el cuerpo del profeta está animado por la furia creativa de Dios, ante el cual es testigo. Su inspiración, la del artista y la del profeta, va más allá de sí mismos. La mirada de Jonás nos conduce a la visión extraña y maravillosa de un Creador que es una suma de opuestos, una fusión de masculino y femenino, de luz y oscuridad. En comparación, el *Sebastián* de Wtewael (ilustración 16), una figura inspirada en Miguel Ángel, no lo hace. Señala las habilidades excepcionales del artista pero nos distrae, casi perversamente, del sufrimiento de Sebastián. Un espectador avezado podría captar muchas ideas profundas en las fuerzas contradictorias e irresolutas desplegadas por la imaginación de Miguel Ángel. Las torsiones de Wtewael son meramente ornamentales.

En su carácter y aspiraciones, lo grotesco revelador está más firmemente vinculado a lo sublime que a lo bello. Desde el siglo XVIII hasta el presente, lo sublime se ha convertido en el vehículo primordial para visualizar lo inexpresable. La única excepción fue lo grotesco revelador. Pero la experiencia estética que iban a adoptar los filósofos y teóricos fue lo sublime, no lo grotesco, que se convertiría, en muchos aspectos,

en la forma moderna de belleza. La afirmación de Lyotard de que lo sublime es el elemento expresivo central de la vanguardia la habría adscrito sin dudarlos muchos *cognoscenti* del momento⁷. La desolación sublime de los paisajes de Caspar David Friedrich y los campos de color flotantes de Mark Rothko, las tormentas zigzageantes de J. M. W. Turner y las abstracciones goteantes de Jackson Pollock han cautivado mucho más la imaginación moderna que los grotescos inspirados de William Blake, Auguste Rodin, Arnold Böcklin, Emil Nolde o Stanley Spencer. De forma similar, la estética moderna y la historia del arte suelen invocar las filosofías de lo sublime de Burke y Kant con bastante frecuencia, mientras que los pensamientos seminales de Ruskin sobre lo sublime, languidecen⁸.

La explicación más inmediata es que lo sublime abre un camino directo hacia la abstracción. La narración moderna postuló la abstracción como uno de los logros definitivos del arte moderno, por ello lo sublime ocupa una posición privilegiada. En la ecuación de Kant, lo sublime encuentra expresión en dos abstracciones ilimitadas: lo inconmensurable

⁷ «El vanguardismo, por tanto, está presente en germen en la estética kantiana de lo sublime». Jean-François Lyotard, «The Sublime and the Avant-Garde», en Clive Cazeaux, ed., *The Continental Aesthetics Reader* (Londres: Routledge, 2000), págs. 459-60. (La traducción castellana es de Horacio Pons, «Lo sublime», en *Lo inhumano (charlas sobre el tiempo)*, Buenos Aires: Editorial Manantial, 1993. N.T.)

⁸ La fuerte tendencia de la narrativa moderna a categorizar lo grotesco como repelente y horrible, emplazándolo en oposición directa a lo sublime trascendente, nunca se ha afirmado con tanta claridad (lo cual es bastante irónico) como en el famoso ensayo de William Kayser sobre lo grotesco: «La verdadera profundidad de lo grotesco se revela solo en la confrontación con su opuesto, lo sublime. Del mismo modo que lo sublime guía nuestra visión hacia un mundo elevado, sobrenatural, los ingredientes ridículamente distorsionados y monstruosamente horribles de lo grotesco señalan un ámbito inhumano, nocturno y abismal» (*The Grotesque in Art and Literature*, pág. 58; traducción castellana, pág. 103).

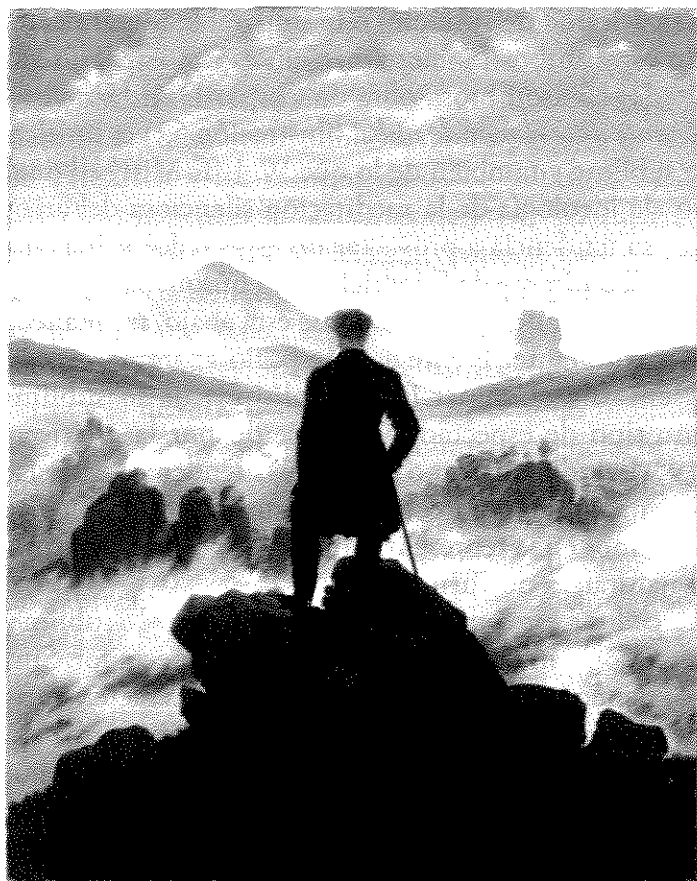
(matemáticamente sublime) o lo imparable (dinámicamente sublime), y ambos funcionan en un espacio aparentemente ilimitado. La asombrosa obra de Caspar David Friedrich *El caminante ante el mar de nubes* (ilustración 57) es un ejemplo de lo sublime y también de lo que W. J. T. Mitchell describe como «la ideología de la meditación silenciosa del arte abstracto, su tendencia a proyectar un espectador solitario, sensible»⁹. El aspirante de Friedrich, cuya búsqueda le ha llevado más allá del mundo mundano que está abajo, permanece absorto y triunfante. Frente a ese espacio aparentemente infinito, encarna el «hiper-individualismo» de lo sublime, el mismo tipo de espectador proyectado por la estética moderna¹⁰. El individualismo heroico y la tendencia hacia la abstracción también aparecen en lo sublime dinámico, tal y como vemos en la representación de los poderes catastróficos de la naturaleza de Turner.

Llegados a este punto, las diferencias entre lo sublime y lo grotesco son, sin duda, evidentes para el espectador. Sin embargo, tienen un número sorprendente de características comunes¹¹. En su tratado de 1756, Burke observaba que el poder de lo sublime sobre la imaginación tenía mucho que ver con su indeterminación, una cualidad central de nuestra respuesta a lo grotesco. También reconocía la sensación de amenaza inherente a lo sublime, con sus representaciones de entornos hostiles o fuerzas naturales poderosas, y el consiguiente placer derivado de nuestra consciencia de que esa amenaza es solo virtual. También en este caso, lo grotesco (particularmente lo grotesco traumático) conlleva una sensa-

⁹ W. J. T. Mitchell, «*Ut Pictura Theoria: Abstract Painting and Language*», *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago: Chicago University Press, 1994), pág. 225.

¹⁰ Lyotard, «The Sublime», pág. 462. (Traducción al castellano, cit.)

¹¹ Michel Chaouli explora la membrana permeable entre la deformidad que evoca el hálito de lo sublime y aquella que desencadena el asombro de lo horrible. Véase Chaouli, «Van Gogh's Ear».



57. Caspar David Friedrich, *El paseante ante el mar de nubes*, sobre 1818. Óleo sobre lienzo. En préstamo permanente de la Foundation for the Promotion of the Hamburg Art Collections. Hamburger Kunsthalle, Hamburgo. Créditos fotográficos: Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlín/Hamburger Kunsthalle/Fotografía: Elke Alford/Art Resource, NY.

ción de amenaza, de violencia, de que las cosas están fuera de control. Finalmente, tanto lo sublime como lo grotesco adscriben un papel mayor a lo individual. Al contrario que lo bello, que está unificado e idealizado, lo sublime y lo grotesco

son agresivos, enfrentando al espectador con imágenes que exigen compromiso.

Sin embargo, cuanto más se adhiere lo grotesco a lo sublime, también se aparta de él de forma crucial. Lo grotesco revelador se describe mejor como profundo, mientras que lo sublime es trascendente. Lo grotesco se hunde profundamente en la experiencia visceral. Contrarresta la abstracción desencarnada de lo sublime con un poder que se siente y expresa a través del cuerpo. *La última cena* de Emil Nolde, 1909 (ilustración 58), es una gran revelación del sacrificio consiguiente y su propósito redentor. Lo transmite a través de las figuras distorsionadas, ásperas, de los santos campesinos y la paleta de pigmentos y colores estridentes con los que Nolde ha sembrado su visión en el lienzo. Por su propio relato, Nolde creó este cuadro en una especie de estado de éxtasis, en trance¹². La obra transmite la furia inspirada del *Jonás* de Miguel Ángel, como también ocurre con la imponente encarnación de Honoré Balzac de Auguste Rodin (ilustración 59). La cabeza desaliñada y escarpada del escritor se retrotrae y su cuerpo desgarrado se ve animado por una robusta creatividad. Al bocetar el retrato idealizado del «gran hombre», Rodin presenta al prolífico Balzac como una fuerza de la naturaleza. Cada una de estas obras difunde un poder muy parecido a la idea kantiana de sublime dinámico; sin embargo, su profundo poder no es la expansión de lo sublime, sino una comprensión interna que tensa las posibilidades expresivas del cuerpo al límite.

Esta imaginación inspirada distorsiona, exagera y contorsiona, creando imágenes que a menudo resultan profunda-

¹² Nolde publicó un relato de este período (pero tiempo considerablemente después de los hechos) en *Jahre der Kämpfe, 1902-1914* (Berlín: Rembrandt, 1934). Véase, también, un estudio de su amigo Max Sauerlandt, *Emil Nolde* (Munich: K. Wolff, 1921), y Sauerlandt, *Briefe aus den Jahren, 1894-1926* (Berlín: Furche, 1927).



58. Emil Nolde, *Abendmahl (La última cena)*, 1909. Óleo sobre lienzo. Statens Museum for Kunst, Copenhagen. Copyright. SMK Foto. Copyright. Nolde Stiftung Seebüll.

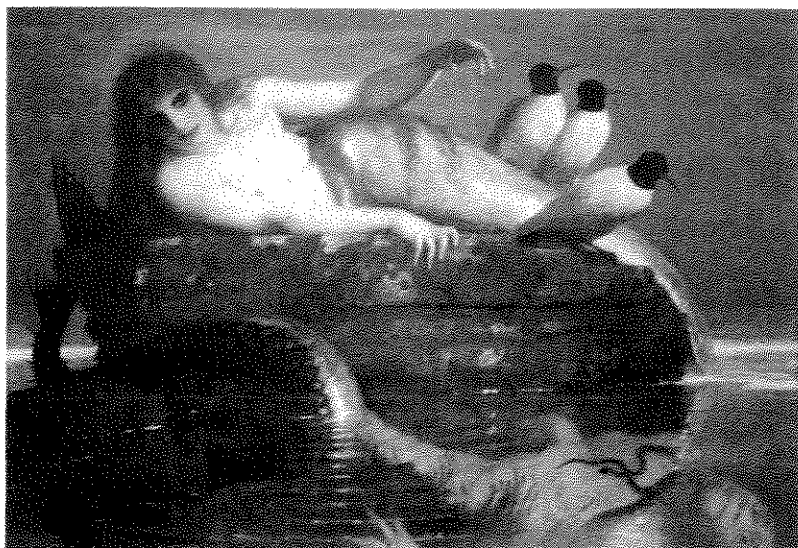
mente feas o extrañas. Las creaciones míticas de Arnold Böcklin (ilustración 60), concebidas con teatralidad barroca, son las dos cosas. Sus criaturas míticas, misteriosas y profundamente originales, así como sus sugestivas composiciones confundieron a muchos de sus contemporáneos, incitando la condena y el elogio a voces¹³. Böcklin parece haber aceptado

¹³ Véase *Arnold Böcklin: Die Gemälde*, ed. Rolf Andree (Basilea: Friedrich Reinhardt y Hirmer, 1998); *Arnold Böcklin: Eine Retrospektive*, catálogo de exposición (Basilea: Edition Braus, 2001), y Pamela Kort, «The Advent of the Comic Grotesque. The Consequences of Arnold Böcklin's Art in Germany and Austria, 1870-1914», en Pamela Kort, ed., *Comic Grotesque: Wit and Mockery in German Art, 1870-1940* (Berlín: Prestel, 2003), págs. 10-29.



59. Auguste Rodin, *Monumento a Balzac*, 1897. Bronce. Musée Rodin, París. Créditos fotográficos: Archive Timothy McCarthy/Art Resource, NY.

el desafío de Horacio en toda regla. Si él (Böcklin) creaba «criaturas mezcladas», «¿acaso... podríais refrenar la risa?». La respuesta es que no, pues sus escenarios son tan improbables que a menudo la risa desatada es la respuesta inicial. Sin em-



60. Arnold Böcklin, *El silencio del mar*, 1887. Óleo sobre madera. Kunstmuseum, Berna. Créditos Fotográficos: Erich Lessing/Art Resource, NY.

bargo, hay mucho más en estas imágenes —una mezcla compleja de risa, incomodidad y deseo—. Llevando el tema horaciano un paso más allá, diría que Böcklin considera a Horacio como un fiasco. Tal y como dijimos antes, Horacio caracteriza a estas criaturas fantásticas como tontas e inconsecuentes, y las examinaba solo en su papel de ornamento. Böcklin libera a estos prodigios del ornamento y los representa de cuerpo entero, creíbles. Algunas de las obras más poderosas del artista suizo aparecen en las aguas primigenias del mar. Parece que nos ofreciera una visión de un universo alternativo, completamente convincente, o quizá vislumbre las fuerzas vitales de la vida tal y como las civilizaciones antiguas debieron entenderlas. Nuestra existencia funcional, mundana, no es más que una miguita de pan comparada con este guiso tan potente.

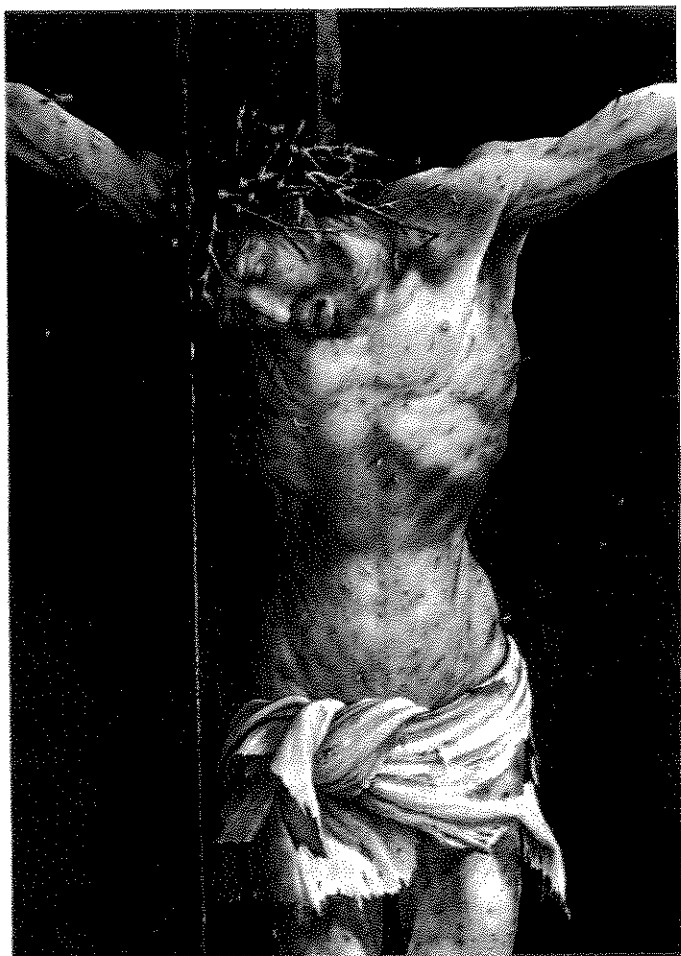
La obra de Böcklin desempeñó un papel fundamental en los debates sobre el modernismo en la Alemania de princi-

pios del siglo XX. Julius Meier-Graefe, el influyente precursor de la innovación formalista, enfatizó la esencia espiritual del arte y elogiaba a El Greco y Cézanne, pero condenaba las fantasías terrenales de Böcklin. La carnalidad y sangrienta corporalidad de esta imaginería se resistía a la interpretación formalista. La fama de Böcklin se desvaneció y su obra fue rechazada como un tropezón embarazoso en la carrera hacia el modernismo¹⁴. Hubo excepciones importantes: Giorgio de Chirico, al menos, recibió grandes influencias de las imágenes de este artista suizo. De Chirico captó el efecto de trance de estas composiciones, su invención imaginativa y el brillante uso de la ambigüedad en la narración¹⁵. ¿Qué sucede en este cuadro?, ¿cómo interpretar las expresiones de los rostros de esta sirena pelirroja y del hombre serpiente que acaba de sumergirse en el agua?

Lo grotesco profundo también encuentra expresión a través del cuerpo abyecto. En la *Crucifixión del Altar de Isenheim*, Grünewald representa el cuerpo de Jesús, mostrando lo que ya es una muerte atroz y exagerándola hasta tal punto que desafía nuestra mirada, incluso aunque insista en ella (ilustración 61). El cuerpo distorsionado y salvajemente herido actúa como un punto ofensivo a nuestra mirada, destruyendo simultáneamente la distancia estética y todos nuestros esfuerzos por objetualizarla. En cambio, este cuerpo demasiado-mortal genera una especie de gravedad absoluta que nos empuja a la fuerza hacia él, exigiendo una respuesta corporal y generando la sensación de una profunda empatía. De hecho, la desaparición de límites entre el cuerpo sufriente representado en este altar y el de las personas reales que estaban ante su presencia era algo totalmente intencionado. Co-

¹⁴ Julius Meier-Graefe, *Der Fall Böcklin und Die Lehre von der Einheiten* (Stuttgart: Julius Hofmann, 1905).

¹⁵ Otros artistas en los que Böcklin influyó notablemente son Nolde y Max Ernst.



61. Matthias Grünewald, *Crucifixión* (detalle), del panel central del *Altar de Isenheim*, cerrado, sobre 1510-15. Óleo sobre tabla. Musée d'Unterlinden, Colmar, Francia. Fotografía: Bridgeman-Giraudon/Art Resource, NY.

locada en los muros de un hospital, la imagen de Grünewald fue realizada principalmente para pacientes desahuciados, aquellos cuyo sufrimiento era igual al que tenían representado ante sí. Dado este contexto, podemos comenzar a ima-

ginar que, sea cual sea la empatía que sentimos por esta figura salvajemente torturada en la cruz, existía una empatía aún más profunda expresada a través de este cuerpo herido para aquellos que estaban ante su presencia. Para los fieles, este cuerpo amado y violado representaba el hombre hecho por Dios, con voluntad de soportar los sufrimientos de la carne mortal¹⁶.

Este tipo de grotesco tiene mucho en común con lo sublime matemático, tanto en su inconmensurabilidad cuanto en su habilidad para atraer al espectador hacia sí. En este caso, también, es su diferencia fundamental. Lo sublime de Friedrich es ilimitado, heroico y abstracto. El paseante sobre el risco centra nuestra atención en el fondo por un momento, lo suficiente para que su mirada acelere nuestra propia inmersión en la infinitud. Es una visión omnisciente que pone las limitaciones del cuerpo mortal en oposición binaria a las posibilidades ilimitadas de la mente y el espíritu extracorpóreos. En contraste, lo grotesco de Grünewald es una criatura límite, un cuerpo finito abierto en dos, que consigue derrumbar nuestra integridad. La imagen se ceba en la mor-

¹⁶ Sarah Beckwith investiga la «simbolización creativa» del cuerpo de Cristo en el arte medieval tardío y se centra especialmente en su fusión de amor y violación. Sugiere que la carnalidad de Jesús era un «aspecto definitorio» de la manera en que se representaba su cuerpo en aquella época: «la simbología de su encarnación imaginada codificaba una ambivalencia cultural extrema –su cuerpo era amado y adorado, pero también era violado repetidamente–. Esa violación, siempre implícita en la misma doctrina de la encarnación, se reconstruye, se representa literalmente con... especial atención al dolor y a los límites de su representación». Sarah Beckwith, *Christ's Body: Identity, Culture, and Society in Late Medieval Writings* (Londres: Routledge, 1996), págs. 4-5. Caroline Walker Bynum, «The Female Body and Religious Practice», investiga el gusto por la abyección en el culto medieval y las formas en que el cuerpo de Cristo fue re-imaginado como femenino. Véase, también: Bynum, *Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion* (Nueva York: Zone, 1990).

talidad de la carne humana llevada más allá de sus límites¹⁷. Su significado reside en este cuerpo y nuestra respuesta visceral al mismo. Si el asombro de la visión de Friedrich dependía del terror y la privación, la profunda compasión que sentimos ante la figura crucificada depende, paradójicamente, de la aversión.

Las últimas pinturas de Philippe Guston (ilustración 62) son obras de profunda empatía. Al igual que Grünewald, Guston toma lo abyecto y lo convierte en adorable. Sin embargo, en estas imágenes vemos personajes absolutamente desventurados —deshechos y descartes que a menudo parecen trozos de rosa más que personas—. Guston mezcla esta abyección y melancolía con lo carnavalesco. Sus hoscas secciones, con los zapatos remachados, la barba de tres días y las colillas, son innegablemente divertidas, tanto más por su manejo deliberadamente torpe y caricaturesco de la pintura rosa, casi como de chicle¹⁸. Son absurdamente simpáticas y profundamente humanas. Las figuras de Guston provocan lo que Bajtín ha descrito como risa carnavalesca —risa que no procede de un sentimiento de superioridad, sino que surge porque reconocemos en estas figuras nuestra propia estupidez y fragilidad—. Lo que hace que estas figuras puedan resultar profundas es la intensa empatía que suscitan, su encarnación improbable de la condición humana. Como ya hemos visto en otros ejemplos de lo grotesco profundo, son monstruosas en el sentido seminal de la palabra *monstrum*: «aquello que revela, aquello que avisa»¹⁹.

Estas imágenes subrayan la idea de Ruskin de que lo grotesco noble debe apelar al juicio ético y estético. Si lo su-

¹⁷ Andrée Hayum, *The «Isenheim Altarpiece»: God's Medicine and the Painter's Vision* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1989).

¹⁸ Michael Auping, ed., *Philip Guston Retrospective*. Más recientemente, véase: Robert Slifkin, «Philip Guston's Return to Figuration and the 1930s Renaissance of the 1960s», *Art Bulletin* 93, nº 2 (junio de 2011), págs. 220-42.

¹⁹ Cohen, «Monster Culture», pág. 4.



62. Philip Guston, obra, Copyright. Legado de Philip Guston, *Diluvio II*, 1975. Óleo sobre lienzo. Donación de Edward R. Broida. The Museum of Modern Art, Nueva York. Imagen Digital. Copyright. The Museum of Modern Art/con autorización de SCALA/Art Resource, NY.

blime expande el alma, también crea un mundo aparte, como observaba Lyotard, y sitúa al artista a un lado (y por extensión, al espectador)²⁰. Lo sublime aspira a ir más allá de los límites de los objetos y, de hecho, en su condición ilimitada, crea una visión unificada y absoluta. El placer en lo sublime, como entendía Kant, reside en nuestro dominio de él. La nuestra, es la mirada dominadora del paseante, desafiada por el mundo pero que trasciende gracias a nuestra habilidad intelectual.

Este tipo de absolutos no existen para la criatura liminal que es lo grotesco. Ruskin conceptualizaba lo grotesco pro-

²⁰ Lyotard, «The Sublime», pág. 462. (Traducción castellana cit.)

fundo como una visión exaltada, pero parcial. Lo grotesco profundo es una obra de arte, «que surge de la confusión de la imaginación ante la presencia de verdades que no puede captar totalmente» (5: 130). Aunque su creador luche por reducir estas verdades «asombrosas y azarosas» en imágenes, su significado queda para que cada «espectador lo trabaje» —no hay una visión única, intercambiable, sino que cada uno de nosotros debe hacer las conexiones y lidiar como pueda con las ambigüedades y contradicciones dentro del *Spielraum* grotesco—. Existe una profunda humildad en este rechazo a afirmar verdades absolutas, fijas, revelando en cambio las realidades concretas de la vida, tal y como la experimentamos. Lo sublime retrata el mundo natural como algo fuera del mundo, embrionario, sin una visión dominante que se le imponga; sin embargo, como hemos visto, lo grotesco se inclina mucho hacia el mundo, para escuchar y observar su increíble diversidad, encontrar significado en sus encarnaciones particulares. El más noble de los grotescos no busca dominar el mundo, ni el vivo ni el que agoniza; más bien, pertenece al mundo, busca la revelación en y a través de él.